

2026 부산대학교 영화연구소 전기 학술대회

자생 또는 공생

: 뉴 노멀 시대의 동아시아 영화



2025.12.06.(토) 12:30-18:00

부산대학교 성학관 102호

주최 · 주관 | 부산대학교 영화연구소

후원 | 교육부
한국연구재단

2026 부산대학교 영화연구소 전기 학술대회

문의사항 · 참가안내
051-510-7391
cinema@pusan.ac.kr



자생 또는 공생 : 뉴 노멀 시대의 동아시아 영화

2025.12.06.(토) 12:30-18:00
부산대학교 성학관 102호

[개 회] 12:30 - 12:40

전체 사회 김무규 | 국립부경대학교

[세션1] 공공의 자원과 정책의 파형들

강내영 | 경성대학교



12:40 중국의 경제와 사회발전 5개년 계획과 영화정책
그리고 영화산업

김수현 |
Queen's University Belfast

- 필름이라는 기억:
14:10 한국영상자료원의 해외 아카이브 발굴과 교류

정종화 | 한국영상자료원

일본 영화 아카이브의 정책과 사회 운동사

채경훈 | 부산대학교

[세션2] 내셔널 시네마의 다양한 스펙트럼들

오영숙 | 성공회대학교



14:20 A24의 아시안 어메리칸 영화:
동아시아 가족 드라마와 이민자 서사의 초국가적 블렌딩

박은지 | 부산대학교

- 21세기 중국 다큐멘터리, 동향과 특징:
독립 다큐를 중심으로

장동천 | 고려대학교

15:50 동아시아의 영화에 나타난 애국주의와 내셔널리즘의 표상

김채희 | 부산대학교

[세션3] 시네 리터러시의 새로운 담론들

이아람찬 | 목원대학교



16:00 영화사 문해력으로서의 미디어 고고학

정찬철 | 국립부경대학교

- 인공지능 시대의 영화교육 방향

오세섭 | 국립목포대학교

17:30 동아시아 영화 교육의 이념과 담론

김충국 | 부산대학교

[종합토론] 17:30 - 18:00

주최 · 주관



부산대학교 영화연구소
PUSAN NATIONAL UNIVERSITY FILM INSTITUTE

후원



교육부
Ministry of Education



한국연구재단
National Research Foundation of Korea

자생 또는 공생: 뉴 노멀 시대의 동아시아 영화

공공의 자원과 정책의 파형들

- | | | |
|----|-------------------------------------|-----|
| 1 | 중국의 경제와 사회발전 5개년 계획과 영화정책, 그리고 영화산업 | 김수현 |
| 17 | 필름이라는 기억: 한국영상자료원의 해외 아카이브 발굴과 교류 | 정종화 |
| 31 | 일본 영화 아카이브의 정책과 사회운동사 | 채경훈 |

내셔널 시네마의 다양한 스펙트럼들

- | | | |
|----|--|-----|
| 51 | A24의 아시안 어메리칸 영화:
동아시아 가족 드라마와 이민자 서사의 초국가적 블렌딩 | 박은지 |
| 63 | 21세기 중국 다큐멘터리, 동향과 특징: 독립 다큐를 중심으로 | 장동천 |
| 71 | 동아시아 영화에 나타난 애국주의와 내셔널리즘의 표상 | 김채희 |

시네 리터러시의 새로운 담론들

- | | | |
|-----|--------------------------------------|-----|
| 103 | 영화사 문해력으로서의 미디어 고고학 | 정찬철 |
| 119 | 인공지능 시대의 영화교육 방향 | 오세섭 |
| 139 | 동아시아 영화교육의 이념과 담론: 한·중·일의 교육과정을 중심으로 | 김충국 |

2026 부산대학교 영화연구소 전기 학술대회

자생 또는 공생: 뉴 노멀 시대의 동아시아 영화

섹션1

공공의 자원과 정책의 파형들

自生
共生

중국의 경제와 사회발전 5개년 계획과 영화정책, 그리고 영화산업

김수현

Queen's University Belfast

I. 서론: 중국과 국가 주도의 글로벌화

중국 정부(공산당)는 경제 및 사회 개발을 목적으로 1953년 이래 5년마다 「국민경제 및 사회발전 5개년 계획(이하 '5개년 계획')」을 발표해 왔다. 이 5개년 계획은, 공산당(정부)이 경제와 사회의 큰 방향을 설정하고 그에 맞추어 관련 하부 기관들이 각각의 실천 방법들을 구체화한다는 점에서, 매우 중요한 정책 수립과 실행의 과정이라고 할 수 있다. 문화산업 역시 5년마다 이 정책 방향이 주어지면, 하부 관련 기관이 실천 및 실행 목표를 정하고 향후 5-10년 정도의 구체적인 산업 내 실행이 이루어진다.

중국에서 '글로벌라이제이션'과 국제 경쟁력이라는 개념은 2001년 제10차 5개년 계획에서 처음으로 명시되었다. 또한 이 계획에서 처음으로 '문화산업(cultural industries)'이라는 용어가 공식적으로 채택되었으며 (Kern et al. 2011; Pang 2012), 이와 동시에 중국 본토는 WTO라는 세계무역기구 체제에 본격적으로 합류하게 된다. 이는 영화가 더 이상 국가의 '사업'이 아닌 '산업'이라는 자본의 시스템 안으로 들어오게 됨을 공식적으로 선언함을 의미한다. 중국 최초의 블록버스터인 장이모우 감독의 <영웅>은 2002년도에 개봉했다. 이후 중국 영화산업의 확장정책(走出去)은 지속적으로 이루어지고 있다.

국가가 여전히 강력하게 '산업'의 방향을 설정하는 중국에서, 국가는 '산업'의 중요한 에이전시(agency)임과 동시에 이익집단(stakeholder)로서의 역할을 한다. 이는 중국 영화산업이 여전히 국가의 강력한 통제 아래 있으며, 국가적·사회주의적 가치를 제고하려는 필요성에 의해 규정된다는 점을 의미한다. 이렇듯 문화의 산업화(영화의 산업화)라는 변화가 결국 국가 주도의 정책적이자 위계적인 시스템을 만들면서 동시에 시장 규모를 확장하는 방향으로 진행되고, 내용적인 측면에서는 중국의 문화적 헤게모니를 외부로 확장하기 위한 전략을 채택하면서, 중국의 문화산업은 정부의 정책 방향과 맞는 성장을 추동하며 지금의 진화(Evolution)를 이끌어 왔다. 웬디 수(Wendy Su)는 이러한 중국의 미디어 산업을 평가하면서, "중국이라는 국가는 할리우드의 자본주의 모델을 선택적으로 적용하는 동시

에, 자국 정책의 자율성을 확보하고, 국영영화그룹의 우위를 유지하며, 사회주의 문화를 장려함으로써 당-국가 체제의 통치력을 강화하고 있다”라고 지적한다(Su 2016). 이는 초기 중국이 미국과 영화의 공동제작을 주도했던 기획을 분석하면서 그녀는 중국 영화산업의 형성 과정에서 할리우드의 개입을 매우 중요한 역할로 본 것이다. 이렇듯 중국 영화산업의 글로벌화는 중국이라는 거대한 시장 진입을 시도하는 글로벌노스 주체들과 결합해 작동해온, 국가의 정책 실천의 중심에 있다고 볼 수 있다.

중국은 최근 전체 회의에서 2026년부터 2030년까지의 제15차 5개년 계획을 통해 국가의 향후 발전 목표를 구상했다. 이번 5개년 계획은 지난 제14차 5개년 계획보다 예측 불가능한 세계의 움직임 속에서 중국의 전략 재조정 신호를 포함하고 있다는 점에서 중요하다고 할 수 있다. 중국의 이 계획은 향후 몇 년 동안 중국의 글로벌 산업 경로, 내수 투자 흐름을 결정하면서 또한 문화산업과 영화산업에 큰 영향을 끼칠 수 있기 때문이다.

본 연구에서는 중국 국가 주도의 문화산업 정책이 확장정책을 통하여 중국 영화산업을 어떻게 변화시켜 왔는지 살펴보고자 한다. 아울러 규모 면에서의 확장, 외부로의 확장을 주도했던 13차 14차 5개년 계획에 이어서 15차 5개년 계획은 어떤 방향성을 갖는지 함께 검토해 볼 수 있을 것이다.

[그림 1] 전 세계 박스오피스 수입 분포¹⁾



1)

<https://www.emarketer.com/content/us-box-office-could-grow-5--2025-remains-well-below-prepandemic-levels>

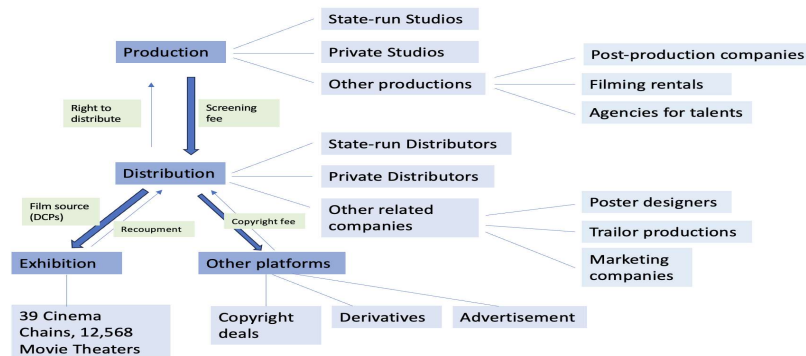
2. 선행연구

중국의 문화산업 및 영화 관련 정책과 관련하여 중국과 미국에서 많은 선행연구가 수행되어왔다. 중국 영화정책의 변화는 늘 할리우드 영화산업이 주목해 왔기 때문에 미국을 중심으로 중국의 영화산업에 관한 연구는 2000년 이후 상당히 많이 진행되어 온 편이다 (Su 2016; Su 2010; Su 2014; Leung 2019; Yang 2016).

아울러 영화산업촉진법이 시행되기 시작하면서부터 이 법률에 대한 해석과 중국 정부의 문화산업에 대한 태도는 사실상 상당 부분 설명이 되고 있다. Rebecca Xiaomeng Zhang(2017)은 이 법률이 중국 국내 영화산업의 발전을 목표로 하며, 특히 지방정부에 더 많은 자율성과 책임을 부여하여 지방 영화 산업의 성장을 촉진하고자 하는 목표를 가지고 있다고 설명한다. 지방정부가 자신들의 지역 특성에 맞춰 영화 심사와 승인을 수행할 수 있는 법적 근거를 갖게 된 것이다. 또한, 이 법은 온라인 스트리밍 플랫폼의 영화와 기존의 영화 상영을 규제하는 내용을 포함하고 있으며, 국외에서 제작된 영화에 대해서도 규제가 강화되었다고 설명한다.

중국의 영화산업촉진법(2017)의 경우 한국의 영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률을 상당 부분 참고한 것으로도 알려져 있는데, 따라서 중국 내에서도 한국의 산업 및 법률을 분석한 연구가 다수 행해지고 있다(许欢欢2021; 何培英. 2019; 卞智洪: 2002). 한국의 문화정책에 관한 연구도 많이 이루어지고 있는데, 이러한 연구들은 국가의 지원 정책에 초점을 맞추고 있다는 점에서 주목할 만하다. 다양한 연구들이 문화산업진흥기본법의 기본 취지 즉 콘텐츠 생산에 대한 보조금을 제공하여 산업 경쟁력을 촉진하는 것에 초점을 맞추고 있다(Jin, 2023; Kwon & Kim, 2013). 또한 싱가포르의 정보통신미디어개발청(IMDA)은 이념적 경계를 설정하면서도 훈련, 보조금, 국제 배급 메커니즘을 통해 현지 창작자들에게 풍부한 지원을 제공하는 것으로 분석되기도 한다(Kim, 2022; Yu, 2008). 이러한 연구는 한국과 싱가포르의 문화 거버넌스가 창작 개발 지원을 위주로 하고 있다는 것에 주목한다.

[그림 2] 중국영화산업의 밸류체인¹⁾



1) Jin and Bae (2013: 421) and edited by the author

국내에서 문화정책 및 영화정책에 관한 연구는 한국콘텐츠진흥원과 영화진흥위원회의 연구가 주류가 되어 왔다. 영화진흥위원회는 영화산업 결산 및 분기별 결산, 연도별 동향 등을 매년 발표하고 있으며, 영화산업의 문제 및 과제 등을 다루는 연구를 주로 수행하고 있다. 그러나 해외 영화산업 동향 및 분석은 해외통신원을 통해 간헐적으로 진행되고 있으며, 해외지역 담당 연구자가 부재하거나 한국과의 관련이 없는 경우, 연구가 전무하다고 할 수 있다. 예를 들어 2012년 『중국영화 산업 현황과 한중 공동제작』(김수현 외) 이후 중국 영화 정책과 관련된 연구는 전무하며, 이는 2017년 미국의 싸드 설치로 인해 중국과의 공동제작 불가능해지면서 관련 연구도 없어졌다. 이후 프랑스 영화정책 및 산업 관련 연구 및 해외통신원의 리포트만 존재했지만, 2020년도 『아시아 영화의 역량과 상생의 비전』(영화진흥위원회, 2020)이라는 제목의 아시아 영화산업 관련 연구가 등장하면서 중국 영화시장만을 향하던 눈이 글로벌 사우스로 바뀌는 전환을 보여준다. 영화진흥위원회의 경우 공동제작이 활발하게 이루어지던 2010년대에는 한국과 연관이 있는 해외 시장에 대한 연구만 있었을 뿐, 그 이외 지역에 대한 영화정책 및 산업에 관한 연구가 거의 없다는 것 역시 문제 제기될 수 있다.

3. 5개년 계획 속의 영화산업 - 제13차, 제14차 5개년 계획

이 장에서는 제13차 5개년 계획(2016-2020)과 14차 5개년 계획(2021-2025)에 따른 영화산업의 대응과 그 결과물을 살펴보면서 국가 주도의 영화산업 정책이 어떻게 실행되고 있는지 살펴보고자 한다.

3.1. 제13차 5개년 계획과 미국시장 진입

제13차 5개년 계획이 2015년에 발표된 이후, 국제화와 일대일로 방향이 선명하게 드러났으며, 이를 위한 구체적인 영화산업의 변화도 뚜렷하게 진행된다. 중국의 영화산업은 외부로 확장하는 목표를 더욱 가시화하고 구체화하여, 그 결과를 SF 영화제작의 확대와 외국에서의 중국영화 흥행으로 연결되었다.

2010년대에 들어서면서 미국의 많은 관객은 <쿵푸 팬더3>(2016), <더 그레이트 월>(2016), <애보미너블>(2019)과 같은 중·미 합작영화를 접하게 되었고, 이는 중국의 ‘가시적 글로벌라이제이션’이 미국 대중에게 표상된 사례라 할 수 있다. Kokas(2017: xi)가 지적하듯, 할

그림 3 <유량지구> 2019 포스터



리우드와 중국의 합작은 미국 내에서 “숨 쉬는 동시대적 현상”으로 자리 잡았다. 이는 중국이 자국 영화산업의 글로벌라이제이션을 본격적으로 추진하여 세계(특히 미국) 미디어 산업과 경쟁 구도를 형성하는 흐름을 보여준다.

제13차 5개년 계획의 실천이 진행되던 기간 중 중국 영화산업에서 가장 큰 이벤트는 중국의 SF 영화 <유랑지구 The Wandering Earth>(2019)의 제작과 (국내) 흥행 성공이라고 할 수 있다. <유랑지구>는 이후 2편까지 만들어져서, 2023년 이집트 전역에서 상영하기도 하였고, 러시아에서도 개봉되었다. 미국에서도 개봉되었다.

[표 1] 미국에서 개봉한 중국영화(공동제작 영화)

제목	제작형태	US 개봉연도	미국박스오피스
쿵푸판다 3	공동제작 (US/China)	2016	\$143,528,619
미인어	중국제작	2016	\$3,232,685
만리장성	공동제작 (China/US)	2017	\$45,540,830
특수부대 전랑 2	중국제작	2017	\$2,721,100
나는 약신이 아니다	중국제작	2018	\$6,752
메가론 (The Meg)	공동제작(US/China)	2018	\$45,473,340
유랑지구	중국제작	2019	\$5,971,413
Abominable	공동제작(US/China)	2019	\$61,270,390
너자	중국제작	2019	\$3,695,533

3.2. 제14차 5개년 계획과 글로벌화에 대한 구체적인 목표 달성

14차 5개년 계획(2021-2025) 때는, 13차 때의 글로벌화라는 목표가 더욱 구체적으로 가시화되었다. 이는 국가전영국(国家电影局)²⁾이 발표한 14차 5개년 중국영화발전계획(十四五中国电影发展规划)³⁾에 잘 드러나 있다. 중국의 영화 담당 기관이 정식으로 5개년 계획의 하부계획을 구체적으로 발표한 것은 14차 때가 처음이다. 이 전영국의 영화발전계획에 14차 5개년 계획에 따르면, 2025년까지 전국의 영화 상영관 수를 10만 개 이상으로 확장하고, 매년 최소 50편의 1,500만 달러 이상의 수익을 올릴 영화를 개봉하는 것을 목

2) 국가전영국은 2018년 3월, 원래 국가신문출판광전총국의 영화 관리 업무와 국가발전개혁위원회, 재정부, 상무부, 국가전영국(국가발전개혁위원회, 재정부, 상무부 등 부처)의 영화 관련 업무를 통합하여 설립되었다. 아울러 국가신문출판광전영전시총국(国家新闻出版广电电影电视总局, 이하 광전총국)을 없애고 국가광파전시총국(国家广播电视总局)이 설립되었다. 이에 따라 뉴스, 출판, 라디오, 영화, TV, 저작권 등을 통합 관리해 온 광전총국의 업무 중 뉴스, 출판, 영화 업무가 중앙 부처인 중공중앙선전부(中宣部)에 귀속됐고, 저작권 관리 부처인 국가판권국(国家版权局) 또한 중공중앙선전부에 귀속됐다. 영화 관련 업무가 국가전영국으로 이관되었다. 그러나 여전히 광전총국은 VOD 영화의 검열 등 영화 관련 업무를 수행한다. <https://www.chinafilm.gov.cn/>

3) <https://zh.wikisource.org/zh-hant/File:%E2%80%9C%E5%8D%81%E5%9B%9B%E4%BA%94%E2%80%9D%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E7%94%B5%E5%BD%B1%E5%8F%91%E5%B1%95%E8%A7%84%E5%88%92.pdf>

표로 하고 있다. 이를 통해 미국을 넘어서는 세계 최대의 영화시장으로서의 자리를 유지하는 것을 목표로 한다. 이 목표는 2021년부터 2025년까지의 중국영화 5개년 계획에서 제시된 가장 구체적인 목표 중 하나로, 2011년부터 2020년까지의 이전 10개년 전략을 대체하는 것이었다.

국가의 원대한 계획에 맞추어, 중국의 영화산업은 2020년대 들어와서 계속해서 할리우드의 텐트폴 영화를 넘어서는 작품들을 지속적으로 내놓았다. <장진호>(2021), <안녕, 리환잉> (2021) 등의 작품은 각각 50억 위안(한화 약 1조32억 원)이상의 박스오피스를 기록했다. 2022년 춘절 연휴 동안 전체 박스오피스는 67억 5,800만 위안에 달했으며, 이는 전년 대비 11.89% 증가한 수치다. 코로나 팬데믹 기간이었음을 고려하더라도 중국의 내수 시장은 크게 늘어났다.

또한 이 시기에는 중국영화의 국제시장에서의 마케팅 역시 활발해졌다. 2021년 칸 영화제⁴⁾, 홍콩국제영화제, 아메리칸필름마켓 등에는 중국영화 부스가 성대하게 만들어졌으며, 이는 모두 중국영화 공동제작 마케팅을 위한 자리였다. 중국영화집단(CFGC) 이사회 주석 푸뤄칭(Fu Ruoqing)은 “중국 문화에 깊게 뿌리내리고 중국 정신을 보여주는 영화만이 국제무대에 설 수 있다”⁵⁾라며 중국과의 공동제작을 통한 글로벌화를 주장한다. 그는 <유랑 지구2>를 예로 들며, “영화 속에 제시된 상상력은 사실 중국인의 우주와 생명관, 그리고 중국적 미학의 구현이다. 이런 요소들이야말로 관객의 공감을 이끄는 핵심”(2023)이라고 영화의 내용을 높이 평가한다. 베이징대학교 문화산업연구원 부원장 천샤오펑(Chen Shaofeng) 역시 중국영화 산업의 향후 방향을 다음과 같이 제시한다. “해외에 나가는 영화는 글로벌 관객의 취향과 오락성을 충족시키는 동시에, 폭넓은 관객층과 가치·미학적 공명을 이루어야 한다. 이는 현재 중국 영화인들에게 큰 도전”이라고 언급한다.

[그림 4] 2024년 칸 영화제 중국영화 파빌리온
(China Film Co-Production Corporation)



결과적으로 14차 5개년 계획의 목표는 2035년까지 중국을 “강력한 문화 강국”으로 만드는 것이며, 이 목표는 “영화 작업에 대한 당의 전면적인 지도 원칙을 고수”함으로써만 달성할 수 있다고 명시하고 있다. 이렇듯 정부가 제시한 목표를 산업이 따라가야 하는데, 액션영화 및 SF영화에 주력해 온 중국의 영화산업으로서 이 목표를 무난히 이룬 듯하다. 2021년부터 2025년까지 중국영화의 박스오피스 흥행 순위를 우선 살펴보도록 하자.

4) <https://variety.com/2024/biz/news/china-film-pavilion-returns-cannes-2024-1236003260/>

5) <https://www.chinadaily.com.cn/a/202303/09/WS6409e4eda31057c47ebb35da.html>

표 2 14차 5개년 계획(2021-2025)까지 중국 내 개봉한 중국영화의 흥행 순위

순위	영화제목	개봉연도	흥행수익(위안)
1	나타지마동요해2 (Ne Zha 2)	2025	약 154억 4천만 위안 (현재 상영 중)
2	장진호(The Battle at Lake Changjin)	2021	57억 7,575만 위안
3	안녕, 리환잉(Hi, Mom 你好, 李焕英)	2021	54억 1,330만 위안
4	만강홍: 사라진 밀서(Full River Red)	2023	약 45억 4,500만 위안
5	당인가탐안3 (Detective Chinatown 3)	2021	약 45억 2,200만 위안
6	장진호지수문교(The Battle at Lake Changjin II)	2022	약 40억 7,100만 위안
7	YOLO (열랄곤탕)	2024	약 34억 2,400만 위안
8	난장사진관 (Dead to Rights)	2025	약 29억 6천만 위안



14차 계획에서는 또 중국은 “중국 정신, 중국 가치, 중국 힘, 중국 미학을 보여주는 세계적으로 영향력 있는 걸작을 지속적으로 개봉할 수 있을 때 '강력한 영화 강국이 될 것’이라는 목표를 위해, 매년 "비평가들의 찬사를 받고 대중적으로 인기를 끌 수 있는" 주요 영화 10편과, 약 1억 위안(약 1,570만 달러) 이상의 수익을 올리는 영화 50편을 제작할 것을 목표로 하였다. 이는 2024년 한 해에만 1억 위안 이상의 수익을 올린 영화가 79편에 달하는 것으로 그 목표를 달성했다고 할 수 있다.

관리감독의 강화

14차 5개년 계획에서는 광전총국이 관리하고 영화조례를 통해 규정되어 왔던 영화산업에서, 영화산업촉진법의 개정 및 영화 관련 기관의 신설이라는 점에서 영화산업의 확대와 더불어 국가의 규제 확대가 눈에 띈다.

앞서 설명했듯이 중국 정부는 2018년 국가전영국을 신설했는데, 이 기관이 영화산업 전반에 초점을 맞춘 업무를 수행하게 되었다. 예를 들어 영화관 건설 속도 증진에 관한 영화시장 발전 촉진 의견제시, 2020년까지 전국 도시 영화원선 가입 영화관 스크린 수 8만

개 이상, 원선제 개혁 지속, 특색 원선 발전 가속화, VOD 영화관 및 원선 규범화, 중국 국산 영화 재상영 임시 규정 제정 등의 업무를 담당한다. 기존에 영화 전반의 관리와 규제를 담당하던广电总局은 방송과 미디어와 연관된 부분만을 책임지게 되면서 VOD 영화관, VOD 원선 관리 규정, VOD 원선의 업무허가, 경영규범 등의 업무를 담당하게 되었다.

14차 5개년 계획이 진행되는 동안에는, 더욱 엄격해진 검열 및 관리를 통한 정부의 규제 상황을 찾아볼 수 있다. 2019년에는 중국영화의 성수기인 여름방학 시즌에, 개봉을 앞둔 영화들의 개봉이 갑자기 취소되거나 연기되는 경우들이 발생했다. 항일 전쟁 당시 일본군에 맞선 국민당 군대의 실화를 다룬 <八佰>, 문화대혁명 당시 중국 사회의 혼란상을 담아낸 <一秒钟>, <少年的你>, 범죄영화 <六欲天 Summer of Changsha> 등의 영화들이 영화제 상영이나 극장 개봉이 취소되었다. 당국은 그 이유를 ‘기술적 요인’이라고 설명하지만, 보통 중국에서 “영화가 검열을 통과하지 못했을 때 사용하는 표현”이다(김원동, 2019). <기생충> 역시 제13회 중국 퍼스트 청년 영화제(FIRST青年电影展)의 폐막작으로 상영될 예정이었지만, 상영 하루 전에 ‘기술적 요인’으로 상영이 취소됐다.

영화관 수입 관리를 강화하기 위하여, 또 하나의 기관 중국영화배급 방영협회가 신설되어, 박스오피스 관리에 중점을 두며, 영화 티켓 ‘취소 및 변경’ 규정, 제3자 티켓판매 플랫폼, 영화관 웹 사이트 또는 자체 APP는 ‘취소 및 변경’ 사항 등 영화관의 티켓판매와 관리에 관한 업무를 담당하게 되었다.

4. 영화산업촉진법(2017) 제정과 영화산업

중국의 영화산업촉진법(中华人民共和国)은 2017년 3월 1일에 시행, 발효되었으며, 2016년 11월 7일 제12기 전국인민대표대회 상임위원회에서 통과되었다. 이 법률 초안은 2015년에 발표되었고, 적어도 2011년부터 개발이 시작되었다. 이 법률은 중국 영화산업에 관한 첫 번째 법률로서, 중국과 해외 영화산업 간의 협약을 재규정하고 영화 검열 기준을 공식화했다. 운남성 홈페이지에서는 중국영화가 드디어 “법치시대”로 진입했다고 평가기도 한다.⁶⁾ 이 영화산업촉진법은 2002년 2월 1일 발효된 “영화관리조례(규정)”에 기초하고 있는데 사실상 2017년 전까지 중국의 영화산업은 이 관리 규정에 의해 관리되어 왔다고 해도 과언이 아니다. 따라서 2017년 큰 틀에서 제정된 영화산업촉진법이야말로, 국가가 법률로서 영화산업에 대한 규제를 공식화(legitimization)함으로써, 더욱 엄격한 관리 및 감독을 중국의 영화산업에 있어서 상당히 큰 변화라고 볼 수 있다. 이 법은 60개의 조항이 포함되어 있으며, 대부분 산업 회계 관행, 외국 기업의 국내 시장 접근, 중국 배우들의 행동 기준, 콘텐츠 기준 등을 다루고 있다.

6) 2016년 11월 10일. 中国电影走入“法治时代” https://ynsgbdsj.yn.gov.cn/html/2016/xingyexinxi_1110/947.html

중요 내용은 다음과 같다. 첫째, 지방정부의 역할이 확대되었다. 이 법률에 근거하면 지방정부는 이제 영화 심사와 승인을 독자적으로 할 수 있으며, 이를 통해 지역적 특성과 문화를 반영하는 영화를 더욱 효율적으로 지원할 수 있게 되었다. 둘째, 중국 정부는 영화 산업을 발전시키기 위해 재정적 지원을 확대하고, 세금 혜택과 보험 지원 등을 통해 산업 성장을 촉진시킨다. 셋째, 외국영화 제작자와 투자자들은 중국 시장에 진입하기 위한 다양한 기회를 얻을 수 있으나, 여전히 수입 영화에 대한 쿼터와 협력 형태에 제한은 존재한다. 넷째, 산업발전을 위한 법적 기준이 마련되었다. 영화제작에서부터 배급, 상영에 이르기까지 다양한 법적 기준을 법률로써 명확히 하여 시장 질서를 유지하고자 한다(Zhang 2017).

특히 그중에서도 주목할 수 있는 것은, 첫째, 지방정부가 영화 심사와 승인의 자율성을 가진다는 것에 있다. 그동안 중국 영화는 심의기관인 중앙기관인 국가신문출판광전총국(SAPPRFT, 이하 광전총국) 하나였지만 이제 지방정부도 이 권한을 갖게 되어, 지역의 제작사들이 심의 절차를 빠르게 진행하여 영화를 출시하고 비용을 절감할 수 있게 되었다.

이는 검열과도 관련이 있는데, 영화산업촉진법은 검열의 분권화와 검열이 이루어지는 원칙을 명확히 제시한 점에서 중요한 의미를 갖는다. 중국에서는 여전히 광전총국이 영화 검열의 책임을 지고 있지만, 이 법은 이 권한을 국가와 지방기관에 나누어 부여하고 있다(제8조 및 제24조).⁷⁾ 이 변화는 지역 영화사들의 요구로 이루어졌는데, 중앙기관이 주도 하던 검열 승인 절차에 필요한 단계가 너무 많았고, 승인을 받기까지 시간이 오래 걸려서, 이것을 줄일 수 있을 것으로 기대된다(제17조). Lacey Zhang(2017)은 “2001년도 영화 규정에 광전총국은 주제에 관계없이 모든 영화의 완성된 대본을 검토할 권리가 있다”라고 명시되어 있었지만, 새로운 법에서는 제작자가 광전총국이나 지방기관에 대본 개요만 제출하면 되며, 민감한 주제를 다룬 영화에 대해서만 완성된 대본을 제출하여 검토를 받아야 한다고 설명한다(제13조).

그러나 여전히 이 법률에서 중국의 영화는 “핵심 사회주의 가치”를 홍보해야 하며(제1조 및 제16조), “국가의 통일성, 주권 및 영토 완전성에 위협이 되는 내용”이나 “인민의 우수한 문화 전통을 훼손하는” 내용은 포함해서는 안 된다고 명시되어 있다. 아울러 제17조는 “영화 심사의 구체적인 기준은 공개적으로 의견을 받을 수 있도록 발표될 것”이라고 명시하고 있다. 이에 필요한 절차에 대해 더 많은 세부 정보는 지방정부가 만들어 가야 할 사안이다.

마지막으로 광전총국은 공개적으로 새로운 법이 연령등급 심의와 관련이 없다고 밝혔다. 즉, 중국은 연령별 등급을 만드는 대신, 전원 관람 가능한 영화를 위하여 검열(나체,

7) <http://politics.people.com.cn/n1/2016/1108/c1001-28842894.html>第八条 国务院电影主管部门负责全国的电影工作；县级以上地方人民政府电影主管部门负责本行政区域内的电影工作。第二十四条 企业具有与所从事的电影发行活动相适应的人员、资金条件的，经国务院电影主管部门或者所在地省、自治区、直辖市人民政府电影主管部门批准，可以从事电影发行活动。

섹스, 살인 장면 삭제 등)로 영화를 규제하는 방식을 고수한다. 이 법률 제20조에 따르면 “영화가 미성년자나 신체적 또는 정신적으로 부적절한 관객을 끌어들일 수 있는 경우, 경고해야 한다”라고 규정하고 있는데, 이 규정이 2017년 시행 이후 중국 내에서 최초로 적용된 영화는 <로건>(2017)으로, 검열 이후 14분이 삭제되어 123분으로 상영되었다. 이후 <오픈하이머>(2023)에서 여성의 나체가 검은색으로 칠해져서 상영되기도 하였다.

둘째, 국가의 문화산업에 대한 규제와 영향력이 강화된 점이다. 이 법은 중국의 사회주의 핵심 가치를 반영하고, 중국 문화의 국제적 전파를 촉진하기 위한 목적을 가지고 있다. 따라서 국가의 관리와 규제가 법률로서 강화되었다는 점을 주목할 수 있다(Zhang 2017).

실제로 이 법률이 규정된 데에는 국가 차원에서의 산업 내 규제가 필요했기 때문이기도 하다. 특히 중국 영화관 티켓 판매 수익을 기록하는 관행에 있어서 개선의 필요성이 제기되어 왔었고, 이 법률은 이 부분에 관한 규정을 만들었다. 제34조에는 “영화 배급 회사, 영화관 등은 티켓 판매 통계를 정확히 기록하고, 진실하고 정확한 통계 데이터를 제공해야 한다”라고 명시되어 있다(电影发行企业、电影院等应当如实统计电影销售收入, 提供真实准确的统计数据, 不得采取制造虚假交易、虚报瞒报销售收入等不正当手段, 欺骗、误导观众, 扰乱电影市场秩序。)8). 이 조항이 필요했던 이유는, 2010년대부터 몇 년 동안, 중국의 제작사, 배급사, 상영사가 티켓판매 수치를 조작한다는 의혹과 문제가 있었기 때문이다. 또한, 제작사와 배급사가 영화의 마케팅을 위하여 미리 할인된 가격으로 대량으로 티켓을 구매하고 관객들에게 무료로 제공하는 방식—2015년 영화 <몬스터 헌트>에서 620만 달러 규모의 티켓을 '공익 상영' 명목으로 제공한 사례 등—이나9), 유명상영이라고 불리는, 실제로 상영되지 않은 상영을 매진으로 기록하는 방식(<Ip Man 3>(2016))으로 가격 조작이 있었다.10)

영화산업촉진법이 2017년 도입된 후, 광전총국은 회계 관행을 문제 삼아 326개의 상영사에 벌금을 부과했다(Brzeski, 2017; 제47-49조). 2017년 5월에는 미국영화협회(Motion Picture Association of America: MPAA)가 지정되지 않은 할리우드 영화들의 박스오피스 수익에 대한 감사 작업을 진행하기 위해 회계사를 고용하기도 했는데, 이 작업은 2015년도 시진핑 국가주석이 미국을 방문했을 때, 미국영화 산업에 양보한 협상 중 하나였다. 즉 수입된 미국영화에 대하여 중국 배급사의 회계 감사가 가능하게 하는 것이었다. 이는 미국영화협회와의 협상을 통해 이루어진 것이기도 한데, 이 영향으로 티켓 가격의 투명화를 위하여 영화산업촉진법에서 티켓판매 조작에 대한 규제를 시작하게 된 것이다.

이보다 앞서 2012년, 당시 부주석이었던 시진핑은 3D나 IMAX 영화를 포함한 대형영화

8) <http://politics.people.com.cn/n1/2016/1108/c1001-28842894.html>

9) 2016년 4월 21일. 중국 수천억 흥행 대작, 티켓 사재기 폭로돼. <https://tvreport.co.kr/world/article/642625/>

10) <https://variety.com/2016/film/asia/china-to-introduce-film-law-1201726912/>

를 14편 추가로 수입하도록, 즉 중국 시장에서 수입 외국영화 수를 20편에서 34편으로 늘리는 것에 합의했다. 이는 한국에서도 유명한 뉴스였는데 (마치 한국 영화 수출 편수가 늘어나기라도 한 듯이 기뻐했지만, 미국영화의 수입 편수가 늘어남), 이것이 영화산업촉진법의 티켓 가격 규제와 어떤 연관이 있는지 잘 알려져 있지 않다.

중국의 영화산업촉진법은 중국의 국내 영화가 극장에서 상영될 때, 연간 전체 스크린 상영시간 중 최소 2/3를 차지하도록 하는 규정을 명시하고 있다(제29조)¹¹⁾. 이는 한국의 스크린쿼터 제도가 한국영화의 상영 일수를 73일로 규정해 놓은 것과 비슷하다. 이 조치의 불이행에 대한 벌칙은 명시되어 있지 않지만, 이는 분명 중국 시장에서 자국 영화의 보호주의가 명시된 사항이라고 할 수 있다. 외국영화는 공동제작을 통해 중국영화로 인정되면 중국영화와 같은 지위를 부여받기 때문에 중국 스크린쿼터의 규제를 받지 않는다고 할 수 있는 것이다.

하지만 외국영화 수입이 34편으로 늘어나면서, 3D 영화와 IMAX 영화라는 고품질 영화를 만들 수 있는 미국의 영화 회사들이 얻을 수 있는 박스오피스 수익률은 13%에서 25%로 증가했다. 또한 수입 허가가 1년에 34편일 뿐, 1년간 상영되는 해외 영화의 수는 제한되어 있지 않다. 따라서 2016년에는 상영된 외국영화가 34편을 넘어섰으며, 이는 중국의 자국 영화 점유율이 낮아지게 되는 결과를 낳은 것이다. 그에 따라 2016년에 티켓 가격을 조작하거나 할인판매로 자국 영화의 점유율을 늘리려는 시도까지 보인 것이다. 이것이 국가 주도의 목표 설정과 방향 설정에 따른 폐해라고 할 수 있다. 따라서 2017년 협상에서는 미국영화협회(MPAA)가 중국영화 티켓 수익 조작에 대한 감사와 잠재적 손실을 문제 제기하면서, 더 많은 외국영화 할당량과 더 유리한 수익 분배 협정을 요구했다고 할 수 있다. 그러므로 중국 당국은 더 이상 불리한 조건을 없애기 위해 영화산업 촉진법 내에 이러한 투명한 티켓 판매량에 관한 조항을 넣었다고 할 수 있다.

11) 第二十九条电影院应当合理安排由境内法人、其他组织所摄制电影的放映场次和时段, 并且放映的时长不得低于年放映电影时长总和的三分之二 <http://politics.people.com.cn/n1/2016/1108/c1001-28842894.html>. 한국 역시, 영화 및 비디오물의 진흥에 관한 법률 시행령 제19조(한국영화의 상영의무) ① 제40조에 따라 “영화상영관 경영자는 해마다 1월 1일부터 12월 31일까지 연간 상영일수의 5분의 1 이상 한국영화를 상영하여야 한다”고 명시되어 있다.

5. 2020년대 이후 중국의 영화산업

5.1. 스크린 수

2020년, COVID-19로 인해 영화관이 거의 6개월 동안 폐쇄되었음에도, 중국에는 약 6,000개의 새로운 스크린이 추가되었다.¹²⁾ 중국은 2000년 당시 72,891개의 스크린을 보유하고 있으며, 2019년 5,794개의 추가 스크린을 지었다고 국가전영사업발전 전문자금(国家电影事业发展专项资金) 위원회가 발표한 바 있다. 이 기구는 중앙선전부 산하 부서로, 중앙선전부와 재무부의 관리 하에 있는 관리들로 구성되어 있다.¹³⁾ 이에 따르면 중국은 2019년과 2018년에 각각 약 9,700개의 새로운 스크린을 만들었고, 2020년 초에는 약 69,800개의 스크린, 12,400개의 영화관으로 시작했다. 2025년까지 90,968개의 스크린을 보유하고 있다.¹⁴⁾

[그림 6] 2018-2024 중국 영화관 수 및 스크린 수¹⁵⁾



12) <https://variety.com/2021/film/news/china-cinema-screen-count-increased-2020-1234909164/>

13) <https://www.mof.gov.cn/zyyjskpt/zyddfzyzf/zfxjjzyzf/gdysyzj/>

14) <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/documentary-shenzhou-13-china-tiangong-sp-ace-station-1236162618/>

15) <https://zhuanlan.zhihu.com/p/24917720496>

5.2. 박스오피스 추이

[그림 7] 2014-2024 중국 박스오피스 수익 변화



[그림 8] 중국영화산업 이익집단 및 밸류체인



6. 결론 및 논의점

본 연구는 중국의 경제 및 사회발전을 위한 5개년 계획과 영화산업 정책의 상호 관계를 분석하고, 중국 영화산업의 발전 방향과 그에 따른 정책적 변화를 고찰하였다. 연구 결과, 중국 영화산업은 국가 주도의 정책적 틀 안에서 빠르게 발전해왔으며, 특히 13차 및 14차 5개년 계획을 통해 영화산업의 내수시장 확장과 글로벌화가 동시에 추진되었다. 이러한 변화는 중국 정부가 영화산업을 중요한 경제적, 문화적 자원으로 보고 이를 적극적으로 지원하고 규제하는 방식에서 나타났다.

우선, 중국 정부는 5개년 계획을 통해 영화산업의 방향을 명확히 설정하고 이를 실현하기 위한 구체적인 목표를 제시하였다. 13차 5개년 계획에서는 국제화와 일대일로(一帶一路) 정책에 따라 영화산업의 외부 확장이 강조되었으며, 이는 중국영화의 국제적 인지도를 높이는 데 기여하였다. 그러나 14차 5개년 계획에서는 내수시장의 견고화를 중심으로 한 정책적 전환이 이루어졌으며, 이는 중국 영화산업이 글로벌 시장에서의 경쟁력을 유지하는 동시에 국내 소비 시장에서의 성장을 도모하는 전략으로 해석된다.

또한, 2017년에 제정된 영화산업촉진법은 중국 영화산업의 법적 체계를 정비하고, 정부의 규제 권한을 강화하는 중요한 전환점을 맞이하였다. 이 법은 지방정부의 영화 심사 및 승인 자율성을 확대하고, 외국영화의 수입 및 배급을 규제하는 내용을 포함하고 있어, 중국 영화산업의 국유화와 정부의 문화적 헤게모니 강화를 목표로 하고 있다.

그러나 중국 영화산업의 성장은 일정한 한계와 도전에도 직면해 있다. 내수시장의 확장과 글로벌화라는 두 가지 목표를 동시에 달성하기 위한 과정에서, 문화적 가치와 상업적 성공 간의 균형을 맞추는 것이 중요한 과제가 되고 있다. 또한, 영화산업의 확장과 동시에 강화된 규제와 검열은 창작의 자유와 시장의 다양성에 대한 논란을 불러일으키고 있다.

“5개년 계획의 과학적 수립과 일관된 집행은 국가 통치에 관한 당의 중요한 경험이자, 중국 특색 사회주의의 중요한 정치적 이점이다.”

시진핑, 제20기 중국 공산당 중앙위원회 제4차 전체회의

국민경제와 사회발전을 위한 5개년 계획이라는 중국의 거대한 제도적 틀은 중국 현대화의 ‘메트로놈’ 역할을 해왔다. 5개년 계획의 주요 문구들은 중국이 미래를 어떻게 바라보는지에 대한 초기 신호를 종종 제공한다. 이처럼 중국의 5개년 계획이라는 정책은 계속해서 중국영화 산업에서 중요한 역할을 할 것이며, 산업의 이니시에이티브가 자본이 아닌 국가라는 점에서 규제와 강제가 동반된 독특한 산업 환경을 만들어 가고 있다.

참고문헌

- 卞智洪. 2002. 二十世纪九十年代后期韩国电影振兴现象产业分析(上). 《北京电影学院学报》第4期36-46,共11页
- Brzeski, P. 2015. China box office grows astonishing 48.7 percent in 2015, hits \$6.78 billion. Retrieved from <http://www.hollywoodreporter.com/news/china-box-office-grows-astonishing-851629>
- Brzeski, P. 2017. China box-office growth slowed to 3.7 percent in 2016, official data shows. Retrieved from <https://www.hollywoodreporter.com/news/china-box-office-growth-slows-37-percent-2016-official-data-shows960217>
- Brzeski, P. (2017). Hollywood conducting first independent audit of China's box office. 27 June. <http://www.hollywoodreporter.com/news/hollywood-conducting-first-independent-audit-chinas-box-office-1016930>
- Brzeski, P. 2018. China box office returns to robust growth in 2017, hitting \$8.6B. Retrieved from <https://www.hollywoodreporter.com/news/china-box-office-returns-robust-growth-2017-hitting-86b-1070895>
- Brzeski, P., & Roxborough, S. 2017. After The Great Wall, can China-Hollywood co-productions be saved? <http://www.hollywoodreporter.com/news/great-wall-can-china-hollywood-productions-be-saved-1005240>
- 何培英. 2019. 中国电影产业发展的政策扶持和法律规制研究.《上海法学研究》集刊20第23卷
- 김원동. 2019. “중국콘텐츠 시장의 빛과 그림자.” KCA Monthly TrendsVol 25. 한국콘텐츠진흥원
- 김수현 외. 2011. 중국영화산업 현황과 한중 공동제작. 영화진흥위원회
- Kokas, Aynne. 2017. Hollywood Made in China. Los Angeles: University of California Press.
- Leung, WF. 2019.The Chinese film industry: Emerging debates. Journal of Chinese Cinemas. Vol. 13(3)
- Li, Qingben. 2018. “Cultural Industries in China and their Importance in Asian Communities.” Comparative Literature and Culture. Vol. 20.
- State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television. (2016). Law of the People's Republic of China on Film Industry Promotion (November 7, 2016). <http://www.sapprft.gov.cn/sapprft/govpublic/6680/307898.shtml>
- Su, Wendy. 2014. Cultural Policy and Film Industry as Negotiation of Power. The Chinese State's Role and Strategies in its Engagement with Global Hollywood 1994-2012. , 87(1): 93-114
- Su, Wendy. 2016. China's Encounter with Global Hollywood: Cultural Policy and the Film Industry. Lexington: University Press of Kentucky.
- 许欢欢. 2021. 配额之争:韩美电影三轮“贸易摩擦”纠纷及启示. Vol. 74 No. 1: 68-79. DOI:10. 14086/ j. cnki. xwycbpl. 2021. 01. 007
- Zhang, L. 2017. China: First law on film industry effective in March. Library of Congress. <http://www.loc.gov/law/foreign-news/article/china-first-law-on-film-industry-effective-in-mar>

ch/

<https://www.kofic.or.kr/kofic/business/rsch/findPolicyList.do>

<https://cgworld.jp/regular/201803-vfxanatomy-cgw236-2.html>

<http://www.china.org.cn/e-Internet/ZT/HTM/sw.htm>

http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=36484

<https://www.chinafilm.gov.cn/>

<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3231&context=clcweb>

<https://variety.com/2018/film/asia/japan-increases-international-co-productions-1202854400/>

<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/documentary-shenzhou-13-china-tiangong-space-station-1236162618/>

<https://mediaclassification.org/timeline-event/film-industry-promotion-law-china/>

필름이라는 기억: 한국영상자료원의 해외 아카이브 발굴과 교류

Film as Memory: KOFA's Transnational Initiative to Rediscover
and Reconnect Dispersed Korean Films

한국영상자료원 학예연구팀장
정종화

목차

- 1) "기록이 아닌 기억" *Memory of the Film*
- 2) 2004-2006년, 2014년 중국전영자료관: 조선영화 <미몽> 등 8편, <수업료> 발굴
- 3) 2006년, 2019년 러시아 고스필모폰드: <한 성심의 힘>, <근로의 끝에는 가난이 없다>, <온돌> 등
- 4) 2014년 고베영화자료관: <해연(일명: 갈매기)> 등
- 5) 2012년 홍콩영상자료원(HKFA): <이국정원>(홍콩 쇼브라더스 수집), <순간은 영원히> 등
- 6) 2014년 대만영상자료원(TFI, 현 TFAI): <저 하늘에도 슬픔이> 등
- 7) Saving the Past - 50/50: Celebrating 50 Years of Korean Film Preservation

발표 개요

- 필름을 단순한 기록매체가 아니라 집단적·문화적 기억의 저장소로 바라보는 관점에서, 한국영상자료원(KOFA)의 해외 아카이브 발굴과 국제 협력의 의미 탐색
- 동아시아, 러시아, 북미 등지로 분산(displaced)된 한국영화 필름의 재발견을 '자료 회수'가 아닌 '사라진 기억의 귀환(repatriation of memory)'이라는 개념으로 접근하고, 복원·디지털 전환을 기억의 현재적 재활성화(re-activation) 과정으로 이해하는 가능성 모색
- UNESCO *Memory of the World*가 기록유산을 '인류의 기억'으로 규정하는 관점을 기반으로, KOFA의 국제 협력이 한국영화사의 공백 회복과 글로벌 아카이브 네트워크 속 위치 재정립에 기여할 수 있는 지점을 검토
- 필름의 물성이 기억의 형식(memory form)으로 재구성되는 과정에 주목하며, 이를 바탕으로 시네마 유산의 미래적 가치 및 국제적 보존 협력의 방향성 탐색

“필름은 무엇을 보존하는가?”

- 한국영상자료원에서 매일 마주하는 필름들, 일반적으로 '기록(record)'으로 분류되는 대상
그러나 UNESCO *Memory of the World* 프로그램이 강조하는 바, 기록유산은 단순한 물적 자료가 아니라 **집단기억의 핵심 기반**
- 세계기록유산 지침에서 제시되는 관점,
“기록의 상실은 곧 기억의 상실”,
그리고 각국의 기록유산이 그 사회의 **기억과 정체성을 반영하는 구조**
- 필름은 셀룰로이드 조각이 아니라,
한 사회가 스스로를 기억하는 방식,
과거의 경험이 현재와 연결되는 **살아 있는 기억의 매체**

기억의 귀환

- 한국의 근현대사를 통과한 영화 필름의 운명,
식민 지배·전쟁·분단·산업화·검열을 거치며 발생한 대규모 유실과 해외 분산
- 유실된 기록이 아니라,
한국 사회가 잃어버린 **기억의 조각들**
- 해외 아카이브에서 확인된 필름의 존재,
단순한 기록의 회수가 아니라, 영화가 담아온 사회적·문화적 기억이 제자리로 돌아오는
귀환(repatriation of memory)이라는 관점
- “필름은 단순한 기록물이 아니라, 유실된 한국영화사를 현재로 되돌리는 기억의 매체이며, 해외 아카이브 발굴은 바로 그 기억을 되찾고 다시 연결하는 작업이다.”

UNESCO *Memory of the World*의 핵심 관점

- 기록(record)이 아닌 기억(memory)
- MoW에서 제시하는 관점: 기록유산 = **물적 자료가 아닌 기억의 기반**
- “집단기억의 되돌릴 수 없는 상실을 방지”하기 위해 설립된 프로그램
- 기록유산은 **각 사회의 기억·정체성을 반영하는 구조**
- 기록 = 물질적 객체 / 기억 = 의미·맥락·경험의 층위

기록유산을 구성하는 두 층위

- 물성(materiality)과 의미(semiotics)
- 필름이 지닌 두 층위
 - 셀룰로이드라는 **물성(material substrate)**
 - 그 물성을 통해 전달되는 **기억·경험·맥락(semiotic meaning)**
- UNESCO가 보존의 핵심으로 보는 영역 = **기억의 층위**
- 자료 보존 ≠ 기억 보존 → 기억 지속성이 보존 목표

기억을 생산하는 이미지, 기억을 다시 쓰는 영화

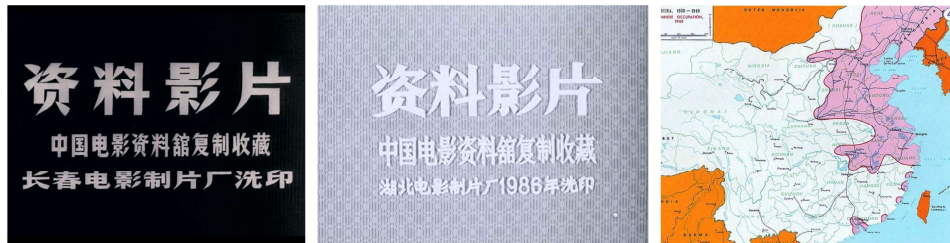
- "Yet memory does not reside in a photograph, or in any camera image, so much as it is produced by it."
— Marita Sturken, *Tangled Memories* (1997)
→ 기억은 사진이나 영상 속에 저장되는 것이 아니라, 그 이미지가 기억을 '만드는' 것이다.
- "Cinema is a site of cultural memory through which personal and collective pasts are continually rewritten."
— Annette Kuhn, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (2002)
→ 영화는 개인 기억과 문화적 기억이 교차하며 과거를 끊임없이 다시 쓰는 '기억의 장소'이다.

- 2004년~2006년
중국전영자료관으로부터
<미몽>(1936) 등 8편
발굴
- 식민지 조선인의 삶이
어떤 방식으로 스크린
위에 '기억'으로
축적되었는지를 보여주는
결정적 사례들
- 식민지/제국 체제
조선에서 제작된 극영화:
150여 편 (*무성영화
95편, 발성영화 50여 편)

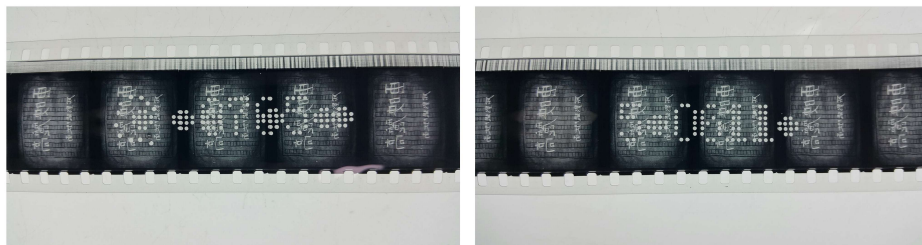


- 2014년 다시 중국전영자료관에서 발굴
수집한 <수업료>(최인규, 1940)
- 제국이 의도적으로 강조하거나 은폐하려
했던 이미지 사이, **당대 조선인의
일상·공간·감정·권력관계의 실제 양상이
미세한 층위로 남아 있는 기억의 흔적들**
- 조선에서 상영 → 태평양전쟁기 필름
이동 → 중국 필름 아카이브에 잔존
→ 70여 년 동안 '기억이 타국에 저장된
상태' → 2014년 KOFA의 발굴 → **기억의
귀환**
- 이 경로 자체가 **기억의 국제적 분산과
회복**을 상징





- 왜 중국전영자료관에서 조선 극영화들이 발굴되었을까?
 1. <미몽> 필름의 인트로: 장춘(Changchun)촬영소에서 보관
 2. <조선해협> 필름의 인트로: 호북(Hubei, Wuhan)촬영소에서 보관
 3. 1940년 제국주의 일본의 중국 영토 점령 상황



<수업료>(1940) 필름의 검열 타공 인

Early Korean Cinema: Lost Films From the Japanese Colonial Period

BFI × Korean Cultural Centre UK × KOFA

Season of all surviving pre-1945 Korean feature films

BFI Southbank | 7–28 February 2019



- “한때 1945년 이전의 한국 영화는 모두 사라져 버렸다고 여겨졌지만, 2000년대에 들어 일련의 놀라운 아카이브 발굴을 통해 식민지 시기의 멜로드라마, 선전 영화, 뉴스릴 등 다양한 작품들이 보물처럼 다시 발견되었습니다. 한국영상자료원의 복원 작업 덕분에 이제 이 작품들을 영국에서 처음으로 선보일 수 있게 되어 매우 기쁩니다. 이 프로그램을 통해 관람객들은 일본의 식민 지배 아래에 놓여 있었던 한국 역사에서 복잡하고 논쟁적인 이 시기의 스타, 감독, 그리고 정치에 대해 살펴볼 수 있습니다. 그러나 이러한 영화들을 단순히 식민지 선전물에 불과하다고 치부해 버리는 것은, 그 이면에 있던 한국 영화인들의 기술, 욕망, 야망을 인정하지 않는 태도이기도 합니다. 이 영화들은 그러한 역사적 배경에도 불구하고, 오늘날 한국 영화의 기원을 이루는 독특한 창작물들입니다.”

Co-curated by University of Sheffield Senior Lecturer Kate Taylor-Jones

BFI, KOFA and KCCUK announce archive exchange

by EMANUELLE LEBLANC, posted 27 NOV 2018, updated 6 MAR 2019
in HISTORY | FILM & TV, 5 minute read

Something to look forward to in February 2019:

- BFI, KOFA and KCCUK announce archive exchange to mark the centenary of the birth of Korean cinema
- More than ten of Korea's oldest surviving films to screen to UK audiences for the first time in February 2019 at BFI Southbank and the KCCUK
- BFI restorations to show in Korea at KOFA in Seoul as a cultural exchange this December

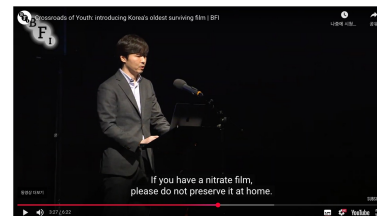


Tuesday 27 November 2018 - As the 13th edition of the London Korean Film Festival comes to a close, BFI, Korean Film Archive (KOFA) and Korean Cultural Centre UK (KCCUK) announce a new cultural collaboration for audiences in the UK and South Korea to enjoy each other's film heritage.

Crossroads of Youth – introducing Korea's oldest surviving film

BFI curator Robin Baker and Chung Chong-hwa (Senior Researcher, Korean Film Archive) discuss the complex journey that led to the discovery of the earliest Korean Cinema prints, as well as their filmic and historical significance.

12 February 2019





1998년, 2006년 **Gosfilmofond of Russia**에서
 <한 성심의 힘(구장의 아이들區長の子たち)>(조선총독부 제작, 1935)
 등 문화영화와 뉴스영화 발굴

2019년 고스필모폰드에서 발굴한 식민지/제국의 문화영화



- 일본 제국주의의 독특한 산물, 영화 형식적으로 모호한 텍스트이자 식민지/제국의 미묘한 관계를 환기
- ‘조선영화’라는 용어는 식민지 조선의 영화인들이 어떻게 영화 매체를 통해 제국과 경합하고 협상했는지, 그 텍스트는 어떤 모순과 균열을 내포하는지 드러냄
- 식민지 영화연구에서 문화영화라는 미지의 영역 (*250편, ‘조선총독부키네마 1939년도판’)

1920년대 계몽영화 <근로의 끝에는 가난이 없다>



- 식민지 영화계의 제작 구도: 식민지기 조선 무성영화계를 대표하는 도쿠나가 구마이치로 제작, 이규설 연출, 오타 히토시 촬영 등
- 극영화 형식을 가진 문화영화: 초기 무성영화 발굴 가능성 환기
- 기록성의 가치
 - 조선 후기(19세기 말~20세기 초) 신을 깬 것을 업으로 삼는 사람을 일컫는 '신기료' 등장
 - 계몽선전영화이지만 역설적으로 식민지의 궁핍한 현실 노출
- 현재 유튜브 시청자의 반응까지 포함되는 '확장된 기억의 기록'
 - 이 영화의 복원본을 본 오늘의 시청자 댓글 반응은 단순한 감상이 아닌 동시대 관객이 과거 영상을 어떻게 이해하는지 보여주는 2차 기록(secondary record)
 - 이는 단순한 '영상 기록'에서 확장된, 기억의 순환(circulation of memory) 및 아카이브가 현대 관객에게 어떤 의미를 남기는지 보여주는 사회적 데이터
 - 과거(1920년대)와 현재(유튜브 반응)가 연결되며 필름이라는 기록이 살아 있는 기억으로 재작동하는 과정을 관찰할 수 있음

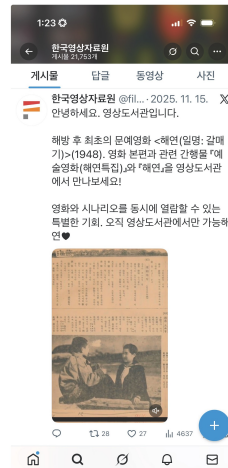
조선총독부가 제작한 <온돌>



- 1941년 조선총독부 문서과 영화반 제작 '문화영화'
- 1942년 3월 3일, 경성영화극장에서 뉴스영화, 극영화와 함께 정식 개봉
- "이 영화의 의도는 잘 이해할 수 없었지만, 조선 가옥의 건축방식과 그 온돌을 잘 나타내고 있으며, 조선의 사계절 풍물을 첨가한 것이어서, 오히려 감상적인 영화였다. 아마도 내지인들에게 보여줄 목적으로 만든 것이겠지만, **문화영화** <온돌>이라는 목적에 대해서는 철저함을 결여한 것처럼 보였다." - 가에리야마 노리마사(帰山教正), 「조선영화계의 인상」, 『영화순보』 1942년 6월 21일(제51호)

2014년 고베영화자료관 발굴작 <해연>(1948)

- '조선영화'와 '한국영화' 사이, 건국판 '집없는 천사'
- 1948년 8월 대한민국 정부 수립 직후 완성되어 개봉 → 월북 배우 이슈로 12월 11일부터 부산 부민관에서 상영하던 중 프린트 압수
- 일본 오사카부의 재일조선인단체 '아시아문예회'에서 수입 → 미군정에 의해 일본에서의 상업적 상영이 불허 → 2014년 시점 고베영화자료관에서 발견될 때까지 온전한 형태의 필름으로 일본의 간사이 지역에 잔존



첫번째 한국-홍콩 합작영화인 <이국정원>(1957)

- 아시아적 초국적성(Asian Transnationalism)의 대표 사례 (2012년 홍콩 쇼브라더스 수집, 일본 이마지카현상소 복원)
- 한국-홍콩 두 영화계의 공동제작이 아니라, 서사적으로(로케이션 촬영지로) 또 흥행 산업적으로(유통-배급 차원에서) 서울-홍콩-마카오의 합작
- 실질적으로는 남한의 전창근, 홍콩의 Tu Guangqi(Tou Kwong-chee), 일본에서 Wakasugi Mitsuyo라는, 세 나라의 베테랑 감독이 연출로 참가한 한국-홍콩-일본의 삼중 합작
- 라이브 더빙쇼 융합공연(2014, 2021)



2014-2015년 홍콩영상자료원과
<순간은 영원히(Special Agent X-7)>(1966)
35mm MP 복사와 디지털화

- 1966년 한국 극장가에서 <007 위기일발(From Russia with Love)>(1963), <007 살인면허(Dr. No)>(1962) 흥행 대성공
- 동아시아 전역의 첩보영화 열풍을 기반으로 한국-홍콩 공동제작
- 제임스 본드 영화에서 출발해, 반공-첩보라는 한국식 복합 장르의 지평을 도쿄·홍콩·마카오·대만 등 다중 지역 로케이션으로 펼쳐낸 한홍 합작영화의 대표작
- 한국이 주도한 합작 첩보영화는, 북한·중국의 공산주의라는 명확한 적을 설정. 이산가족 테마를 삽입하면서, 남북 대립구도와, 한국전쟁과 분단의 트라우마를 반영. 즉 겉보기엔 국제 첩보영화이지만, 그 내면에는 한국 근현대사의 감정 서사가 구축되면서, 독자적 장르가 형성



'Archive Fever'(Jacques Derrida), 2014년 대만영상자료원에서
<秋霜寸草心> 프린트 발견(김소영, 『파국의 지도』, 2014)



“그때 한국의 우방은
자유중국(대만)이 으뜸이었다. 소위
반공을 내건 혈맹이었다. 한국을
온통 뒤흔든 이 아동영화는
대만사람들 눈물도 한없이 흘리게
했다. 다만 수출 당시 내가
필름(원판)을 보내 그곳에서 더빙을
했지만 다시 원판 찾아오는 것을
잊었다. 나는 그 후 <사격장의
아이들> 등 8편의 아동영화를 더
만들어봤지만 잃어버린 영화에 대한
애착을 버릴 수 없다.”

- 김수용(KMDb 영화글, 2011.1.7.)



copyright @ 國立臺灣歷史博物館

<저 하늘에도 슬픔이> 특별 상영
@제5회 <대만과 아시아의 영화사> 국제컨퍼런스



50/50: Celebrating 50 Years of Korean Film Preservation



Preserving Records, Reviving Memory

- KOFA 창립 50주년을 기념하는 특별 회고전 프로그램
- 1950년대 한국영화 7편을 복원본으로 엄선하여 국제 관객에게 최초·재상영
- 한국전쟁 직후부터 한국영화 르네상스의 출발점까지, 혼란과 변화의 10년을 집중 조명
- FEFF(이탈리아 우디네)의 국제 영화 커뮤니티를 대상으로 한국 고전영화 보존의 역사와 성과를 공유하는 최초의 공식 패키지
- 단순 '상영'이 아니라, 복원(restoration)-큐레이션(reanimation)-국제순환(circulation)을 실천하는 아카이브의 핵심 역할을 사례화

‘기록 보존’에서 ‘기억 순환’으로: 아카이브의 시대적 의무

- 필름은 단순한 문화재가 아니라 한국전쟁 이후 한국 사회의 감정, 상흔, 일상, 가치관을 담은 기억의 저장소
 - 전쟁 직후의 감정, 시대의 감각, 화면의 질감
 - 당대 관객이 보았던 ‘세계’를 구성했던 시각적 기억
 - 국가·사회·개인의 균열을 통과해 나온 집단적 경험
- 과거를 보존하는 것이 아니라, 과거가 다시 살아 움직일 수 있도록 ‘기억의 장(場)’을 열어주는 일
- “한국의 근현대사는 필름이라는 기억을 통해 다시 읽힐 수 있다”
- KOFA의 새로운 정체성:
기록 보존 기관 → 기억 순환 기관 (Memory Circulation Institution)

References

- Chung, Chonghwa. 2019. “*The Identity of ‘Joseon Film’: Between Colonial Cinema and National Cinema.*” *Korea Journal* 59, no. 4: 16–47.
- Kim, Soyoung. 2014. *P’akuk ūi chido: Han ’guk iraneun yŏnghwajŏk satae (A Map of Catastrophe: Korea as a Cinematic Crisis)*. Seoul: Hyŏnsil Munhwa Yŏngu.
- Kuhn, Annette. 2002. *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris.
- Lee, Sangjoon. 2017. “Destination Hong Kong: The Geopolitics of South Korean Espionage Films in the 1960s.” *The Journal of Korean Studies* 22 (2): 343–364.
- Sturken, Marita. 1997. *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press.
- UNESCO. 2017. *General Guidelines of the Memory of the World Programme*. Paris: UNESCO. Available at: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378405>

일본 영화 아카이브의 정책과 사회운동사

채경훈

부산대학교 영화연구소 전임연구원

1. 들어가는 말

일본은 세계 영화사에서 매우 오랜 영화 기록 문화를 보유한 나라 중 하나다. 1896년 11월 고베에서 처음 영화가 상영되고, 1898년에는 일본인에 의해 제작된 영화도 등장했을 정도로 일찍부터 영화가 정착했다. 영화 아카이브의 필요성에 대한 목소리도 이미 1910년대부터 나오기 시작했지만, 영화 필름의 보존과 유지는 오랫동안 잃어버린 역사로 남아 있었다. 제작 연도를 확인할 수 있는 일본 영화의 잔존율은 18%에 불과하며,¹⁾ 일본 국립 영화아카이브(National Film Archive of Japan, 이하 NFAJ)가 소장하고 있는 일본의 극영화는 2025년 3월 기준 15,026점이다.²⁾ 초기 일본 영화의 잔존율은 더욱 낮다. NFAJ의 소장 기록에 따르면, 1910년대 일본 극영화의 잔존율은 0.2%, 1920년대 4.1%, 1930년대 11.7%, 1940년대 33%로, 세계적 영화 대국이었던 일본의 영화 유산 중 약 90%가 소실된 상태다.³⁾

현재 일본에서 영화 아카이브의 핵심적 역할을 하는 곳은 NFAJ이며, 아시아에서 비교적 이른 시기에 형성된 공공 영화 아카이브 가운데 하나다. 1952년 도쿄국립근대미술관의 필름 라이브러리로 시작하여, 1970년 국립영화센터(National Film Center, 이하 NFC)로 확대되고, 2018년 완전히 독립된 국립 기관이 되기까지 NFAJ는 일본의 영화 아카이브에 중추적 역할을 해왔다. 현재 NFAJ는 일본 및 외국영화와 관련 자료를 약 8만 점 소장하고 있으며, 구로사와 아키라부터 현대 애니메이션까지 일본 영상문화의 보고 역할을 수행

1) 「第13回映画の復元と保存に関するワークショップ「映像文化の未来へ」報告」, 日本映画テレビ技術協会(<https://mp.te.jp/branch/%E7%AC%AC13%E5%9B%9E%E6%98%A0%E7%94%BB%E3%81%AE%E5%BE%A9%E5%85%83%E3%81%A8%E4%BF%9D%E5%AD%98%E3%81%AB%E9%96%A2%E3%81%99%E3%82%8B%E3%83%AF%E3%83%BC%E3%82%AF%E3%82%B7%E3%83%A7%E3%83%83%E3%83%97%E3%80%8C/>)

2) 극영화 외 문화·기록영화, 애니메이션, 뉴스 영화 등을 모두 합하며 79,082점이다. 이 수치는 각 작품 수가 아닌 형태(35mm, 16mm 등), 버전(자막판, 재편집판), 필름 종류(네거티브, 포지티브), 완전도에 따른 각각의 자료를 모두 합한 수로, 한 작품에 대해 복수의 필름이 존재할 수 있다. 「国立映画アーカイブが行う収集・保存・復元」, (<https://www.nfaj.go.jp/collection/preservation/>)

3) NFAJ, 「映画保存の現状とアーカイブ活動」, (<https://www.nfaj.go.jp/collection/filmbunka/>)

하는 곳이다. 그러나 법적 납본 제도의 부재로 동시대 일본 장편 영화의 수집에도 어려움이 있어, 아카이브 정책의 구조적 한계를 아직 해소하지 못하고 있다. 또한 NFAJ를 비롯해 히로시마시 영상문화 라이브러리, 교토문화박물관, 가와사키시립박물관, 후쿠오카시립 도서관 필름 아카이브까지, 일본에는 다섯 개의 공공 영화 아카이브가 있지만 정규직 직원이 매우 부족한 상황이다. 게다가 일본의 전체 문화 예산은 프랑스, 한국, 영국, 독일, 미국, 중국과 비교할 때 가장 낮으며, 국가 예산에서 문화에 할당되는 비율은 두 번째로 낮다.⁴⁾ 따라서 영화 아카이브 운영을 위한 재원도 충분치 않다.

2007년 국제영화아카이브연맹(FIAF)의 연례 총회가 도쿄에서 개최된 이후, 영화 보존에 관한 심포지엄, 세미나, 워크숍이 여러 차례 열렸으며, 최신 발굴 사례, 특정 작품의 복원 작업 과정, 관련 기관의 현황 등이 꾸준히 논의되어 왔다. 그리고 2011년 전후 디지털 시네마로의 급속한 전환은 영화 보존에 대한 사회적 관심을 높이는 계기가 됐지만, 앞서 언급했듯 영화 아카이브가 안고 있는 구조적 과제들은 여전히 쉽게 풀리지 않고 있다.

이러한 맥락에서 본 발표는 일본에서 영화 보존의 필요성이 최초로 제기된 전전(戰前) 시기부터 시작해, 1970년 NFC가 도쿄국립근대미술관(이하 MoMAT)의 일부로 개관할 때까지의 전후 시기를 중심으로 일본 영화 보관의 역사를 개괄한다. 그리고 1970년대 이후 개인, 소규모 그룹 및 민간 부문이 일본의 영화 유산을 보호하는 데 어떤 중요한 역할을 해왔는지를 검토한다. 일본 정부의 영화 아카이브에 대한 인식과 정책을 살펴보고, 민간에서의 노력과 성과도 함께 살펴본다. 특히 가와키타 가시코로 대표되는 민간 부문의 선구적 역할을 통해 일본 영화 아카이브의 특징과 과제를 입체적으로 조명하고자 한다. 이를 통해 NFAJ의 역사적 발전 과정을 따라가며 현재의 조직 구조와 주요 활동을 살펴보고, 디지털 시대 아카이브 활동의 도전과 혁신을 검토하고자 한다.

2. 일본국립영화아카이브의 초기 역사적 전개

2.1 초기 필름 라이브러리와 제국주의 시대 (1900-1945)

일본의 영화 보존에 관한 의식은 20세기 초부터 싹텄다. 세계사의 맥락에서 보면, 가장 처음 영화 보존에 관한 주장이 나오기 시작한 것은 19세기 말이었다. 1898년이라는 이른 시기에 폴란드 출신 사진가이자 러시아 황실의 전속 사진사였던 볼레스와프 마투셰프스키는 『역사의 새로운 사료: 역사 영화 촬영 보관소의 창설』을 출판하여 영화가 단지 오락물이 아니라 새로운 종류의 역사 사료이며 역사의 파편(parcelle d'histoire)이라고 규정하며 오늘날의 영화 아카이브와 유사한 기관의 필요성을 제안하고 영화 아카이브를 전문적으로

4) 芸術と創造, 『諸外国の文化予算に関する調査報告書』, 2021, 文化庁, 7~11쪽.

옹호했다.⁵⁾

최초의 '영화 아카이브'라고 부를 수 있는 기관은 1910년대 유럽에서 설립됐다. 덴마크 국립 영화 및 음성 아카이브(Den Danske Stats Arkiv for Films og Stemmer)⁶⁾가 1913년에 설립됐고, 1919년에 설립된 네덜란드 중앙 영화 아카이브(Nederlandsch Centraal Filmarchief)⁷⁾가 그 뒤를 이었다.⁸⁾ 일본 최초의 영화잡지 『활동사진계』에서 사료로서 필름의 중요성을 제기했으며, 1911년에는 덴마크 국립 영화 및 음성 기록 보관소와 네덜란드 중앙 영화 아카이브로 보이는 기관의 설립 준비를 보도하며 일본에도 유사 기관 설립을 촉구했다.⁹⁾ 그러나 실제로 그러한 기관이 일본에 설립되기까지는 59년을 더 기다려야 했다.

일본의 초기 영화 아카이브는 국가 정책의 부재와 영화 보존에 관한 인식 부족으로 거의 이루어지지 않았다. 초창기 영화는 인기를 끌면서도, 혹은 인기를 끌었기 때문에 반복 상영 후 폐기 또는 재활용의 대상이 되었다. 잘게 잘라 다른 필름 롤을 보호하기 위한 리더 필름으로 전용되기도 했다. 또한 1917년 제정된 '활동사진 흥행 취제 규칙', 그리고 1925년 내무성령으로 전국 일원화된 '활동사진 필름 검열 규칙'에 의해 삭제당한 경우도 많았다. 여기에 질산염 필름 자체의 높은 화재 위험성이 더해졌다. 질산염은 극히 인화성이 높은 물질로 40~50도에서도 자연 발화할 수 있으며, 자체 산소를 함유하고 있어 수중에서도 연소할 수 있고 밀폐 상태에서도 폭발 위험이 있다. 이러한 이유로 안전을 위해 필름을 인위적으로 폐기하기도 했으며, 실제 화재로 인한 소실도 빈번했다.

1923년 간토 대지진 역시 초기 일본 영화 소실의 주요 원인 중 하나였다. 10만 명 이

5) Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris, 1898 (관련하여 Alain CAROU, "Une nouvelle source de l'histoire du cinéma, de Boleslas Matuszewski (1898)," *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2012, pp. 18~21 (<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2012-01-0018-003#note-1>) 참고)

6) <폴리티켄>의 신문 기자 안커 키르케뷔와 노르딕 필름(Nordisk Films Kompagni)의 설립자 올레 올센의 주도로 왕립 도서관의 일부로 1913년에 설립됐다. 극영화가 아닌 역사 자료로서 왕실 행사, 국경일, 장례식, 정치·사회적 사건, 민속적 풍경 등의 기록 영상과 유명 인사의 음성 녹음 기록을 보관했다. 1943년에 국립박물관으로 이관되면서 국립 역사 영화 및 음성 아카이브(Statens Arkiv for historiske Film og Stemmer)로 이름이 변경됐다. 1988년과 89년에 필름 컬렉션과 음성 컬렉션이 각각 분리되어 필름 컬렉션은 덴마크 영화박물관(Det Danske Filmmuseum)으로, 음성 컬렉션은 다시 왕립 도서관으로 이관되어, 현재는 덴마크 영화 협회(Det Danske Filminstitut)가 영화를 수집, 보존하고 있다.(Esben Krokh, "The First Film Archive," *Preserve Then Show*, Danish Film Institute, pp. 186~195)

7) 아마추어 역사가 D.S. van Zuiden의 제안에 의해 1919년 10월에 설립되었으며, 네덜란드의 사회적, 문화적, 역사적 삶을 담은 영화들을 수집하고 보존하여 미래 세대에게 물려주는 것을 목표로 했다. 1933년 공식적으로 폐쇄되었으며, 제2차 세계대전 직후인 1946년 네덜란드 역사 영화 아카이브(Nederlands Historisch Filmarchief)가 설립됐다. 1952년 네덜란드 필름 뮤지엄(Dutch Filmmuseum)으로 명칭이 변경되고 2010년에 아이 필름 뮤지엄(Eye Filmmuseum)으로 변경됐다. 네덜란드 중앙 영화 아카이브의 컬렉션과 역사는 아이 필름 뮤지엄 컬렉션의 일부로 보존되고 있다. (<https://www.eyefilm.nl/en/collection/collections/film/film-files/de-jaren-twintig-en-dertig/het-nederlandsch-centraal-filmarchief-2>)

8) 石原香絵, 「初期の映画保存およびフィルムアーカイブ活動に関するノー」, 『名古屋学芸大学メディア造形学部研究紀要』, 2014, 29~38쪽.

9) 映画保存協会, 「岡島尚志氏講義録 2 - 映画の歴史とフィルムアーキビストー今、求められる人材とは?」 (<http://filmpres.org/preservation/ws2016/>)

상의 사상자를 낸 대규모 재난으로 도쿄에 있던 영화사들도 막대한 피해를 보았다. 쇼치쿠 가마타 스튜디오가 지진으로 완전히 붕괴됐으며, 질산염 필름은 화재를 키우는 추가 원인이 되기도 했다. 이로 인해 무성영화 시대의 수많은 필름이 소실됐다. 제2차 세계대전 중에는 공습과 화재로 대량의 필름이 소실됐을 것으로 추정된다. 1944년부터 본격화된 연합군의 일본 본토 공습으로 전체의 약 40%에 달하는 500관 이상의 극장이 소실됐다.¹⁰⁾ 당시 도쿄의 쇼치쿠 본사가 직격탄을 맞아 전소됐고, 다이에이의 본사도 공습 피해로 일부가 소실됐다. 뉴스, 기록영화 제작 회사였던 일본영화사의 네리마 촬영소 역시 전소했다.¹¹⁾

1939년 제정된 영화법 제11조에서 영화 보존 조항이 명시되었으나, 전시 상황에서 실질적 효과를 내지는 못했다. 제11조는 "주무대신은 공익상 특히 보존의 필요가 있다고 인정할 때 영화를 지정하여 그 소유자에 대하여 복사를 위해 일시 제출을 명할 수 있다"고 규정했다.¹²⁾ 영화법은 전시 체제하에 국가가 영화산업을 완전히 통제하기 위해 시행된 법이지만, 제11조는 국가가 영화를 일종의 문화유산으로써 보존할 가치가 있는 대상으로 인정한 최초의 법적 조항이었다는 의미를 가진다. 그러나 실제 집행은 거의 이루어지지 않았다.¹³⁾ 제11조는 강제 납본 제도가 아닌 일시 제출 허가 조항에 불과했고, 그 결과 서적과 달리 영화는 체계적 보존 인프라에서 사실상 배제됐다. 1940년 12월 6일 설립된 내각부 정보국은 전시 영화 통제의 핵심 기관이었다. 정보국은 내무성 경보국으로부터 영화 검열을 인수하고 제5부(문화부) 제2과(영화·연예과)가 영화, 연극, 연예를 통한 국가 선전을 지도, 감독했다. 동 제2부(보도부)가 종이 배급을 대가로 언론을 통제해 출판업을 압박했듯이, 생필품 배급을 관리했던 제5부도 마찬가지로 탄약 제조를 이유로 민간이 사용할 수 있는 필름을 제한하여 영화산업을 통제했다.¹⁴⁾ 정보국은 영화법 제14조의 시나리오 사전 검열과 완성 필름 검열을 집행했는데, 영화 보존과 무관하게 통제가 핵심 목적이었다. 이 시기 영화의 물리적 소실 규모는 참혹했다. 앞서 언급했듯이, 일본은 아시아 지역 중에서도 매우 이른 시기부터 영화 보존의 필요성을 제기했고, 미흡하지만 제도적 장치를 마련했음에도 1910년대~30년대까지 일본 영화의 잔존율은 평균 5.3%에 불과하다. 이미 1910년대부터 영화 보존의 필요성이 제기됐고, 1910년대에만 약 3,000편의 영화가 일본에서 개봉했고, 1920년대, 1930년대 각각 5,000편 이상의 영화가 개봉했음에도 그 당시의 자료, 필름이 극히 남아 있지 않다. 이러한 사실은 영화 보존과 관련한 정부의 인식 부족과

10) 筈見恒夫, 『写真映画百年史』 4巻, 鱒書房, 1955

11) 松竹, 『松竹九十年史』, 松竹, 1985, 東宝, 『東宝五十年史』, 東宝, 1982, 大映編, 『大映十年史』, 大映, 1951

12) 映画法・御署名原本・昭和十四年・法律第六六号, “第十一条 主務大臣ハ公益上特ニ保存ノ必要アリト認ムルトキハ映画ヲ指定シ其ノ所有者ニ對シ複写ノ為一時其ノ提出ヲ命ズルコトヲ得” 国立公文書館デジタルアーカイブ, (<https://www.digital.archives.go.jp/file/138057.html>)

13) 유일하게 닛카쓰의 다사카 도모타카 감독이 만든 <흙과 병대(土と兵隊)>(1939)이 보존 영화로 지정된 것으로 보인다.

14) 복환모, 『조선총독부의 프로파간다 - 식민지통치를 위한 영화이용』, 바른북스, 2023, 215~222쪽.

정책 실행의 소극적 자세라는 제도적 원인도 크게 작용했음을 입증한다.¹⁵⁾

그럼에도 불구하고 일부 필름이 살아남을 수 있었던 것은 민간 차원의 필름 보존 시도가 있었기 때문이다. 오사카 마이니치신문은 1908년 활동사진반을 설립하며 영화제작에 진출했고, 1927년에는 일본 최초의 체계적 필름 라이브러리를 설립했다. 도쿄 니치니치신문사는 이듬해인 1928년에 필름 라이브러리를 설립했다. 1933년 시점 이들 필름 라이브러리의 소장량은 약 8만 권, 연간 대여 수는 15만 권에 달했다. 약 1만 개 학교와 100여 개 공장이 회원제로 가입해 이용했다. 다이마이의 모토야마 히코이치 사장은 1920년 국가 인구조사 홍보 영화, 1921년 히로히토 황태자 유럽 순방 기록, 1923년 간토 대지진 속보 영상을 영화의 사회적 지위를 높인 세 가지 전환점으로 지목하며 영화 보존의 필요성을 제기했다. 문부성 출신으로 다이마이 필름 라이브러리에 근무했던 이나다 다쓰오는 1935년 ‘필름 라이브러리’ 이론을 정립하기도 했다. 또한 국제교육영화연구소(IECI)와의 교류를 통해 국제적 동향을 파악했고, IECI 월간지에서 다이마이 필름 라이브러리는 스스로를 일본의 대표적인 필름 라이브러리로 소개하며 IECI 연례 총회 개최를 제안하기도 했다.¹⁶⁾

그러나 이러한 초기 활동은 1941년 태평양 전쟁 발발 이후 모두 중단되거나 군국주의적 목적에 흡수되었다. 1920~30년대에 등장한 필름 라이브러리는 현대적 영화 아카이브의 원형으로 간주할 수 있으나, 그 목적이 ‘보존’이 아니라 ‘교육’과 ‘대여’에 있었고, 원본 자료의 장기적 물리적 보존을 위한 시설과 전문 지식은 부재했다는 한계를 지닌다. 오사카 마이니치신문의 필름 라이브러리는 1924년 시작된 ‘다이마이 시네마 뉴스(大毎キネマニュース)’ 시리즈와 문화·교육 다큐멘터리를 소장했으며, 1933년 ‘다이마이 도니치 키네마 뉴스’로, 이후 ‘다이마이 도니치 토키 뉴스’로 개칭되었다. 1935년에는 외국 통신사와 제휴해 ‘도니치 다이마이 국제뉴스’로 다시 개칭하며 매주 공개하는 체제로 바뀌었다. 그러나 1940년 4월 25일 영화법에 따른 뉴스 영화 부문의 강제 통합 조치로, 마이니치·아사히·요미우리·도메이의 뉴스 영화 부문이 국책회사인 일본뉴스영화사로 합병되면서 독립 운영은 종료되었다. 그리고 1941년 태평양 전쟁 발발 후, 다이마이 필름 라이브러리는 교육영화를 위한 공공 재단인 ‘재단법인 대일본영화교육회’에 흡수되며 사실상 사라졌다.¹⁷⁾ 이는 민간의 보존 노력이 국가 통제 체제 속에서 와해된 대표적인 사례라고 할 수 있다.

15) 石原香絵, 「〈映画保存運動〉前夜 : 日本において映画フィルムの納入義務が免除されたとき」, 『GCAS Report』 vol. 3, 2014, 4~19쪽.

16) 石原香絵, 『日本におけるフィルムアーカイブ活動史』, 美学出版, 2018, 110~111쪽.

17) 毎日新聞社 編者, 『毎日新聞百年史 1872-1972』, 毎日新聞社, 1972, 572~575쪽

2.2 GHQ 점령기의 영화 검열과 몰수 정책

제2차 세계대전 후 일본 영화산업은 파괴된 시설을 재건하고 새로운 시대에 적응해야 하는 도전에 직면했다. 전후 GHQ의 필름 몰수 과정에서 500편 이상이 검열 대상이 되었고 약 250편이 소각되었으며, 도호·다이에이는 문제가 될 만한 작품을 선제적으로 폐기하기도 했다.¹⁸⁾ 점령군은 초기에는 엄격한 검열을 부과했지만, 점차 규제를 완화해 갔다. 1950~1960년대는 일본 영화의 황금기로 간주되며, 구로사와 아키라, 오즈 야스지로, 미조 구치 겐지와 같은 감독들이 국제적 명성을 얻었다. 그러나 이 시기에도 영화 보존 자체에 관한 관심은 제한적이었다. 영화사 대부분은 오래된 필름을 장기 보관할 시설이나 동기가 부족했으며, 많은 무성영화와 초기 유성영화가 폐기되거나, 부적절한 보관 환경 탓에 심각하게 열화되었다. 일본문화교류협회(1934~1972년 운영, 1972년 설립된 일본국제교류기금의 전신) 등 일부 기관이 해외 상영을 위한 일본 영화 홍보에 일정 역할을 했지만, 영화 보존은 우선순위가 아니었다.

1945년 9월 10일 설립된 민간검열대(CCD)와 9월 22일 설립된 민간정보교육국(CIE)은 이중 검열 체계를 구축했다. 모든 완성 영화는 CIE(민간 검열)와 CCD(군사 검열)를 동시에 통과해야 했으며, 시나리오 단계에서도 사전 승인이 필요했다. 1945년 11월 CIE가 공표한 금지 주제는 군국주의·초국가주의, 반민주 이데올로기, 복수 미화, 봉건제·봉건적 충성심, 자살 미화, 연합국 비판, 검열 언급, 원폭 참상(전쟁 종결 전략으로서의 서술 외), 점령군과의 친교에 관한 것이었다. 이로 인해 가장 많은 타격을 입은 것이 시대극이었다. 500편 이상이 검열 대상이 됐고, 약 250편 소각됐으며 2,500개 프린트가 파괴됐다. 구로사와 아키라의 <호랑이 꼬리를 밟는 사나이>(1945)는 과도한 봉건성으로 1952년까지 상영 금지됐다. 미국·중국·소련으로 분산된 일본 영화에 대한 체계적 목록은 확인되지 않았다. 이러한 상황에서 1970년대 독일·이탈리아·일본 간 영화 반환 협정이 체결되어 미국 국립기록원과 의회도서관이 복사본을 보유한 채 원본을 반환했다. 현재 이들은 국립영화 아카이브에 소장되어 있다.

1945년 일본 패전 직전 설립된 단명한 영화사 ‘영화공사’의 수장을 잠시 지낸 후, 영화 감독 이케다 요시노부는 일본영화제작자연맹의 초대 회장이 되었다. 에이렌은 전후 미국 주도의 연합군 점령기라는 혼란스러운 시기 동안 영화공사가 보유했던 필름과 관련 자료가 더 이상 흩어지지 않도록 이를 보관하는 데 힘을 썼다. 이케다는 1948년 설립된 국립 국회도서관이 일본 영화 유산의 보존고가 되기를 기대했다¹⁹⁾. 1948년 2월 9일 제정된 국립국회도서관법 제24조는 명시적으로 영화를 납본 대상에 포함했다. 그러나 1949년 시행

18) 石原香絵, 위의 책, 143~144쪽.

19) 佐崎順昭, 「映画公社旧蔵資料目録」, 『東京国立近代美術館研究紀要』, 16号, 東京国立近代美術館2012, 61~62쪽.

규정 제7조는 영화를 ‘당분간’ 납본 대상에서 제외했다. 이 ‘당분간’의 유예는 2025년 현재 까지도 지속되고 있으며, 유예의 핵심 이유로는 먼저 도서관이 납본된 출판물 소매가의 약 절반을 지급하는 대상금 제도로 인한 비용 부담이 있다. 그리고 질산염 필름의 인화성에 대한 우려 때문이었다. 코닥은 1951년에 질산염 필름에서 셀룰로스아세테이트 필름으로 전환했지만, 후지필름은 1958년 5월이 되어서야 질산염 필름 생산을 완전히 중단했다. 당시 국립국회도서관은 원래 황태자 궁으로 지어졌으며 현재는 영빈관으로 사용되는 아카사카 이궁에 위치해있었다. 때문에 화재에 대한 우려를 애초에 차단할 필요가 있었고 이에 비(非)필름 자료만 수용했다.²⁰⁾

유예 조항의 법적 의미에 관해 오다 마사노리(2025)는 이 76년 유예를 "평가가 필요한 사안"으로 지적한다. 일몰 조항도, 정기 검토 기제도, 종료 조건도 없는 이 규정은 사실상 영구 면제에 가깝게 기능하게 되었다. 실무적 문제가 해결되지 않은 상태에서 1952년 설립된 도쿄국립근대미술관(MoMAT)이 사실상의 대안 역할을 수행하게 되었고, 이로 인해 법 개정의 동인도 사라졌다. 1952년 11월 1일, MoMAT이 개관하면서 필름 라이브러리가 부속 부문으로 설치되었는데, 이는 일본 최초의 국가 지원 영화 보존 기관의 탄생이었다. 초대 관장 와키모토 타로는 뉴욕현대미술관의 필름 라이브러리를 모델로 삼았으나 필름 라이브러리의 초기 활동은 예산, 인력, 시설 부족 탓에 제한적이었다. 이 시기 중요한 전환점은 1960년 가와키타 가시코가 설립한 필름 라이브러리 조성협의회와의 협력이었다. 가와키타는 사라질 위기의 일본 고전 영화를 수집하는 것에 전력을 기울였고 이 컬렉션의 상당 부분이 후에 MoMAT 필름 라이브러리에 기증되었다.

3. 국립근대미술관 영화센터에서 국립영화아카이브로

3.1 가와키타 가시코와 필름 라이브러리 조성 협의회

일본 영화 보존 역사에서 가장 중요한 인물 중 한 명은 가와키타 가시코이다. 가와키타와 남편 가와키타 나가마사는 일본과 외국영화의 수입 및 수출에 관여한 도와상사를 운영했다. 1950년대 중반부터 가와키타는 많은 일본 고전 영화가 사라질 위험에 처해 있다는 것을 깨닫고, 체계적인 영화 수집 활동을 시작했다. 1908년 3월 21일 오사카에서 태어난 그녀는 요코하마의 페리스 여학교에서 영어를 배운 후, 1929년 10월 10일 남편 가와키타 나가마사와 결혼하여 그의 영화 수입회사 도와상사(후에 도호토와)에서 일하기 시작했다. 1932년 신혼여행 겸 사업차 베를린을 방문한 그녀는 7월 19일부터 8월 23일까지 65편의

20) Joanne Bernardi, Shota T. Ogawa, *Routledge Handbook of Japanese Cinema*, Routledge: London and New York, pp. 285~300.

영화를 시사하고 21편의 독일 무성영화 수입 계약을 체결했다. 그중 레온티네 자간 감독의 <제복의 소녀>(1931)는 일본에서 대히트를 기록하며 그녀의 안목을 입증했다. 이후 그녀는 장 르누아르, 르네 클레르, G.W. 파브스트 등 유럽 거장들의 작품을 일본에 소개하는 한편, 일본 영화의 해외 진출에 많은 노력을 기울였다.

1951년 <라쇼몽>의 베니스 국제 영화제 황금사자상 수상 이후, 서구 세계는 구로사와 아키라, 오즈 야스지로 등 일본의 영화 작가들에게 열광하기 시작했다. 가와키타는 이 상황을 문화 외교의 관점에서 적극적으로 활용했다. 런던의 영국영화협회(BFI), 뉴욕의 현대미술관 등과의 교류를 통해 일본 영화의 해외 수요를 창출하는 한편, 일본 국내에서는 이 수요를 바탕으로 세계가 일본의 영화 유산을 원하는데, 정작 일본 정부는 이를 방치하고 있다. 이것은 국가적 수치다, 라는 논리를 펴며, 영화 보존에 무관심했던 정부와 MoMAT가 영화 아카이브 사업에 더욱 적극적으로 나설 것을 요구했다.²¹⁾

앙리 랑글루아의 추천으로 가와키타는 1956년 두브로브니크(舊 유고슬라비아)에서 열린 국제필름아카이브연맹(FIAF) 총회에 당시 MoMAT 필름 라이브러리 위원이었던 우시하라 키요히코와 함께 참석했다. 이 총회에서 MoMAT는 FIAF의 정식 회원으로 승인받았으며, 우시하라에 따르면, 가와키타의 가장 중요한 업적 중 하나로 여겼다.²²⁾ 국제기구 가입은 국립 필름 아카이브 설립에 대해 진지하게 검토하는 계기가 되었고, 결국 가와키타는 1960년 토와를 떠나 MoMAT와는 별개인 비영리 단체 '필름 라이브러리 조성협의회(현 가와키타 영화문화재단)'를 설립했다. 그 계기는 시네마테크 프랑세즈의 랑글루아가 일·불 영화 교류전을 제안했을 때, 도쿄국립근대미술관이 정작 소장하고 있는 영화가 거의 없다는 사실을 깨달은 데 있었다. 그래서 협의회는 영화를 문화재로 보존하는 것을 목표로 삼았고, 1963년 협의회는 133편의 일본 고전 영화를 시네마테크 프랑세즈에서 상영하는 역사적 행사를 성공시켰다. 그리고 상영 후 이 필름들을 도쿄국립근대미술관에 기증하여 일본 최초의 필름 아카이브의 소장 작품이 됐다.²³⁾

가와키타가 이끄는 필름 라이브러리 조성협의회는 일본 영화를 체계적으로 수집, 보존과 이의 중요성을 홍보하는 데 노력했다. 협의회는 FIAF 관련 정보 번역, 연구자 파견, 1973년 『세계의 영화 필름 보존고』 간행 등을 통해 보존학과 국제 동향을 일본에 뿌리내리는 데 중요한 역할을 했다. 1972년에는 필름 보존고 설치 청원을 정부에 제출했으며, 이는 훗날 NFAJ의 사가미하라 분관 설립으로 이어졌다. 국제 연대 측면에서도 가와키타는 FIAF와 긴밀히 소통한 일본 측 핵심 인물이었다. 협의회는 영화 제작자, 배급업자, 평론가 등과의 광범위한 네트워크를 활용하여 버려질 위기에 있던 수많은 귀중한 영화를 구

21) 古賀太, 「展覧会「生誕百年 川喜多かしこ展」, 『映像学』, 81号, 2008, 88~92쪽, 鎌倉市川喜多映画記念館のホームページ(<https://kamakura-kawakita.org>)

22) Joanne Bernardi, Shota T. Ogawa, 위의 책, 291쪽.

23) 佐藤忠男, 「生誕100年 川喜多かしこ夫人が日本映画界に残したもの」, 『キネマ旬報』, 2008년8月下旬号, 키ネマ旬報社, 145~147쪽.

출하고 보존했다. 예를 들어 기누가사 데이노스케의 감독의 유실된 걸작 <미친 한 페이지>는 가와키타가 기누가사에게 과거에 발행했던 잡지를 찾아달라는 요청으로 감독이 창고에 들어갔다가 우연히 발견한 것이었다. 이러한 일화는 가와키타와 협회회의 관심이 단순히 일본의 명작을 수집하는 데 그치지 않고, 유실된 유산의 발굴이라는 아키비스트의 본질적 임무에 맞춰져 있었음을 보여준다.

그녀의 노력은 단순한 수집을 넘어, 문화재로서 영화의 가치를 인식시키는 계몽 활동이기도 했다. 필름 라이브러리 조성협회는 1970년 도쿄국립근대미술관에 국립영화센터(NFC)가 설립될 때까지 사실상 일본의 주요 영화 보존 기관 역할을 했다. 해외의 다른 필름 아카이브에 일본으로 통하는 창구 역할을 했던 협회회는 실질적으로 국립 필름 아카이브에 준하는 기능을 수행했다. 때로는 MoMAT 필름 라이브러리로 오인되기도 했으며, 복잡한 문의 사항들이 가와키타에게 직접 전달되는 경우도 많았다.²⁴⁾ 가와키타의 국제적 존재감 덕분에 유실되었던 일부 일본 영화가 기증이나 교환 형식으로 반환되기도 했다.

1967년에는 미국 의회도서관으로부터 1,400편 이상의 질산염 필름이 송환되는 역사적인 사건이 있었다. 이 가운데는 앞서 언급한 다사카 도모타카의 전시 영화 <흙과 병대>의 불완전한 버전도 포함되어 있었다. 협회회가 추진한 이 송환은 분량 면에서만 뿐만 아니라, 영화 현상소들과의 협력을 통해 필름 아카이브에 요구되는 기술적 범위를 확장하는 계기가 되었다는 점에서도 큰 의미를 가졌다. 이 송환은 전시 회화 등 몰수 예술품들이 MoMAT로 반환되기 전이자, 1970년대에 도서 및 문서들이 국립국회도서관으로 반환되기 전에 이루어졌다. 협회회의 다각적인 성과는 국립 필름 아카이브의 필요성에 대한 사회적 인식을 넓혔고, 가와키타는 NFC 설립에도 결정적인 역할을 했다. 1993년 그녀가 85세로 사망할 때까지 약 40년 동안 일본 영화 보존 운동을 이끌었다.

가와키타의 가장 큰 업적은 개인 자금으로 2,000편 이상의 일본 고전 영화를 구출한 것이다. 특히 1920-1940년대 작품이 집중적으로 수집되었다. 미조구치 겐지의 <기온의 자매>(1936), <마지막 국화 이야기>(1939), 나루세 미키오의 <호르다>(1956) 등이 그녀의 노력 덕분에 오늘날까지 보존될 수 있었다. 남편이 1981년 5월 24일 사망한 후, 1982년 필름 라이브러리 조성협회는 가와키타 기념 영화문화재단으로 재편되었다. 이 재단은 현재도 일본 영화 관련 도서 및 포스터, 팸플릿, 스틸 자료 등과 필름 자료를 소장하고 있으며,²⁵⁾ 국제 상영 프로그램을 위한 자막 프린트 제공, 연구 지원, 영화계 기여자 시상 등의 활동을 이어가고 있다, 또한 매년 일본영화의 예술문화 발전에 지대한 공적을 남긴 개인 및 단체에 '가와키타상'을 수여하고 있다.

24) 東和 編者, 『東和の40年1928~1968』, 東和, 1968, 168~170쪽

25) 필름 약 1,200편, 영화 포스터 약 16,000점, 영화 시나리오 약 3,200점, 프레스 자료 약 18,000점, 영화 팸플릿 약 6,800점, 영화 관련 단행본 약 8,000권, 영화 잡지 약 16,000권, 스틸 사진 약 30,000점, 미술 자료 약 100점, 그 외(오즈 야스지로 관련 자료 등) 약 190점 (国立映画アーカイブ, 映像産業振興機構, 『全国映画資料館録2020』, 文化庁, 国立映画アーカイブ, 2021)

3.2 NFC의 변천과 민간 및 지역과의 협업

1970년 5월 27일, 가와키타 가시코 등 민간의 노력이 제도적으로 결실을 맺으면서 도쿄 국립근대미술관(MoMAT)의 부속 시설인 국립근대미술관 필름센터(NFC)가 설립됐다. 그러나 NFC 시대는 독립된 아카이브가 아니라 미술관의 일부로서 예산과 인력 부족에 시달리던 시기이기도 했다. MoMAT를 확장된 부지로 이전하기로 결정했을 때, 일본필름라이브리조성협회의회는 필름센터의 별도 설립을 제안했다. 미술관의 필름 라이브러리가 필름센터로 확대된 것은 큰 진전이었지만, NFC는 협회회의의 요구와 달리 MoMAT로부터 완전히 독립하지 못했고, 이로 인해 인력과 예산의 제약을 계속 겪었다.²⁶⁾ 1971년 일본에서 가장 오래된 메이저 영화사 닛카츠는 파산을 면하기 위해 이른바 ‘닛카츠 로망 포르노’로 불리는 포르노그래피 영화제작에 집중하기로 결정했다. 1970년 NFC 개관 축하 파티에서 기조연설을 맡았던 다이에이 사장 나가타 마사이치는 일본 영화 아카이빙에 대한 강한 기대를 표명했으나, 정작 다이에이는 1년 뒤 파산했다. 이후 다이에이의 영화 필름 소유 및 보관 문제는 여러 난관을 겪으며 결국 가도카와가 그 권리를 승계했다. NFC가 개관하던 시점은 텔레비전의 인기가 지속적으로 상승하면서 일본 영화산업 전체가 재정적으로 어려움에 빠져들고 있던 때로 여러모로 쉽지 않던 환경 속에서 출발했다.

NFC 설립 이후에도 일본필름라이브리조성협회의회는 영화 보존 운동에서 중요한 역할을 계속 수행했다. 가와키타는 1923년 관동대지진의 경험을 바탕으로 언젠가 도쿄 지역을 강타할 대지진을 우려했고, 이 때문에 도심을 벗어난 교외에 최첨단 필름 수장고를 건립하길 원했다.²⁷⁾ 1982년 가와키타가 참여한 ‘사가미하라 분관 건설 준비위원회’가 발족했고, 대장성으로부터 舊 미군 후치노베 캠프 부지(가나가와현 사가미하라시)를 무상으로 이관받아 1985년 1월 공사가 시작되었다. 사가미하라 분관이 완성되면서, 상영용 프린트를 중심으로 수집·보존하던 필름센터에도 본격적으로 ‘원본’을 수용할 체제가 갖추어지기 시작했다. 이 시기 영화의 ‘문화재 인정’을 요구하는 목소리도 한층 커져 갔다. 다만 일본 영화가 실제로 중요문화재로 지정되는 것은 그로부터 20년이 넘는 뒤의 일이다.

1981년 가와키타의 추천으로 세계적으로 가장 저명한 영화 필름 수집가이자 국제적인 영화 보존 운동의 상징적인 인물인 마틴 스코세이지의 특별전이 NFC에서 개최됐다. 일본을 방문한 스코세이지 감독은 필름의 퇴색 문제에 관해 5시간 넘는 강연을 하면서 필름 보관고를 서늘하고, 건조하게 유지해야 한다고 강조했다. 그러나 당시 NFC 컬렉션은 그런 이상적인 조건으로 보관되지 못하고 있었다. 결국 1984년 9월 3일 NFC에서 화재가 발생해 스코세이지가 기증했던 작품들을 포함한 320편의 외국영화가 소실되는 비극이 일어났다. 화재 두 달 전 조사에서 5층에 약 90kg의 질산염 필름이 보관되고 있었고, 창고 내

26) 앞의 책, 46~64.

27) 青山太郎, 「映像アーカイブ研究会」, 『日本映像学会報』, No. 193, 2022, 10쪽.

온도를 기록하는 기기에는 용지가 제대로 세팅되어 있지 않았던 사실도 드러났다.²⁸⁾ 셀룰로이드 보관과 관련해 도쿄도의 화재 예방 조례는 소방서 신고를 의무화하고 있었는데, 필름센터가 이를 성실히 이행하지 않았다는 점을 부정할 수 없다.

사고 이후 가와키타와 다카노 에츠코가 주도한 '소실 필름을 위한 모금회'는 1,000만 엔을 목표로 자선 상영회를 열어 기부금을 모집했고, 민간에서 2,000만 엔, 영화계를 포함한 재계에서 7,000만 엔 등 목표를 초과하는 금액을 모았다. 가와키타의 모금 운동 덕분에 작품 대부분은 대체 프린트를 확보할 수 있었으나²⁹⁾ 이 사건은 문화 기관에 대한 정부의 재정 지원이 심각하게 부족하다는 사실을 선명하게 드러냈다.³⁰⁾ 이후 NFC는 영국영화협회(BFI)와 뉴욕현대미술관에 직원을 파견해 영화 아카이빙 관행을 연구하는 등, 이러한 경험은 1990년대 NFC에 새로운 관행과 정책을 도입하는 토대가 됐다.

가와키타가 세상을 떠난 1993년, 일본 대표단이 뉴욕에서 열린 제1회 FIAF 총회에 참석한 지 50여 년 만에 NFC는 마침내 FIAF의 정회원이 됐다. 어떤 의미에서는 이는 일본에서 아카이브적 영화 실무가 본격적으로 시작된 순간이라고도 볼 수 있다. 그러나 해결해야 할 과제는 여전히 산재해 있었다. 가와키타가 보존고 건설에 쏟았던 열정을 언급하며 영화평론가 사토 다다오는 "오래된 가연성 필름 같은 것도 제대로 보존해야 한다는 정론을 주장했다"고 말했지만, 그 주장은 한동안 충분히 받아들여지지 않았다.³¹⁾ 소방법 규제로 인해 사가미하라 분관에서는 질산염 필름 보관이 허용되지 않았고, NFC가 소장하던 약 5,500통의 질산염 필름은 결국 위험물을 전문적으로 취급하는 민간 업체의 창고로 옮겨져야 했다.

1960년대 미 의회도서관에서 송환된 오리지널 질산염 필름 프린트들은 일본으로 돌아온 뒤에도 오랫동안 적절한 환경에서 보관되지 못했다. 1970년대에 문부성은 도쿄 교외 이나기시의 전시 폭발물 창고 부지에 질산염 필름 보관고를 짓는 구상을 했으나 실현되지 못했다. 2000년 NFC는 토와사가 열화가 진행된 아세테이트 사본들을 기증한 후 비니거 신드롬이 발생한 필름을 위한 별도 보관고를 사가미하라에 추가로 설치했다.³²⁾ 그러나 인화성이 강해 특별한 보존이 필요한 질산염 필름 프린트를 위한 보관고는 2014년이 되어야 증축됐다. 이 보관고의 수용 능력은 1,000칸을 조금 넘는 수준에 불과하며, 나머지 질산염 필름 컬렉션은 여전히 민간 수창고에 분산 보관되어 있다.³³⁾ NFC의 초대 주임이

28) 石原香絵, 위의 책, 222~230쪽. 読売新聞, 「フィルムセンター火災 残念!あの名画が灰に 洋画研究 貴重な拠点失う」, 1984.9.4., 朝刊 23면.

29) 読売新聞, 「国際友情 ほぼ補充のメド フィilmセンター 焼失の名画」, 1984.9.17., 朝刊 15면, 読売新聞, 「フィルムセンター募金 2400万円集まり複製50本を寄付」, 1985.8.5., 夕刊 11면.

30) 読売新聞, 「名画再び」の予算ゼロ 近代美術館フィルムセンター 要求直後の焼失が不運」, 1984.12.27., 朝刊 18면.

31) 佐藤忠男, 「追悼・川喜多かしこさん--奇跡を顕現した川喜多かしこさんの仕事」, 『キネマ旬報』, 1993년 9월下旬号, キネマ旬報社, 1993, 157쪽.

32) 佐伯知紀, 「NFCの新たなビネガー・シンドローム対策」, 『NFC ニュースレタ』, 第33号, 2000, 15~16쪽.

33) とちぎあきら, 「フィルムセンター相模原分館・映画保存棟Ⅲについて」, 『NFC ニュースレタ』, 第103号,

었던 후쿠마 도시노리는 과거 오리지널 질산염 필름을 폐기했던 것에 대해 후회를 표했으며, 1990년대에 FIAF의 질산염 보존 국제 표준을 인지한 뒤로는 질산염 필름 폐기를 중단했다.

NFC 주임 연구관을 지냈던 사이키 도모노리는 이토 다이스케의 걸작 <추지의 여행 일기(忠次旅日記)>(1927)의 발견이 NFC의 보존 정책에 근본적인 변화를 가져왔다고 지적한다. 필름이 완전히 사라져 환상의 걸작으로만 회자되던 이 작품의 질산염 프린트가 1991년 히로시마시의 한 민가의 창고에서 많은 양의 필름이 발견됐고, 히로시마시 영상문화 라이브러리가 필름 더미에서 이 작품을 찾아냈다.³⁴⁾ 그리고 교토문화박물관의 참고 자료와 대조, 보완한 뒤 NFC가 재구성하고 1992년 도쿄의 필름 현상소인 이쿠에이샤에 의해 복원됐다. 이 영화의 상영은 예상치 못하게 큰 관심을 모았다.³⁵⁾ 이를 계기로 보존 프로젝트를 위한 복원 워크플로의 적절한 문서화가 표준 절차로 자리 잡았다. 이러한 재발견은 오늘날 영화 보존의 두 가지 측면을 부각시킨다. 먼저 유실된 영화의 네거티브나 질산염 필름 원본을 찾는 일은 극히 드물기 때문에, 불완전한 판본이나 가정용으로 판매된 소형 게이지 필름 판본의 중요성을 결코 간과해서는 안 된다는 점이다. 예를 들어 이토의 <참인참마검(斬人斬馬劍)>(1929)은 NFC에 기증된 9.5mm 컬렉션에서 발견됐으며, 2003년 NFC 최초의 디지털 복원작이 됐다. 이토의 또 다른 영화 <오아쓰라에 지로키치 코시(御誂次郎吉格子)>(1931)는 교토에 있는 에마 미치오의 필름 라이브러리에서 발견됐다. 이러한 사례에서 <추지의 여행 일기>의 사례가 보여주듯이 지역 필름 아카이브들이 필름을 발견, 복원, 보존하는 데 없어서는 안 될 파트너라는 점이다.

민간 영역에서의 노력과 움직임 또한 매우 주목해야 한다. 고베 영화자료관은 민영³⁶⁾으로서 일본 최대 규모의 필름 아카이브로, 2022년 기준 20,000편 이상의 영화 필름을 소장하고 있으며 소실된 영화의 발굴에도 매우 적극적이다. 비록 향온향습 보관고는 없지만, 컬렉션 규모만 놓고 보면 NFAJ에 이어 두 번째이다. 도쿄대학 기록영화 보존 센터는 2008년 이후 10,000편 이상의 기록영화를 수집해 왔다. 2014년 9월부터 2020년 3월까지 기록영화 보존 센터가 일본 전국의 영화 컬렉션에 관한 기초 조사를 실시한 결과에 따르면, 공공 필름 아카이브나 공공 시청각 라이브러리를 제외한 방송국, 박물관, 지자체, 영화 제작사 등 다양한 형태와 목적을 가진 717개의 기관에 약 386,000편의 영화가 보관되어 있음이 확인됐다.³⁷⁾

소형 규격 필름과 아마추어 영상을 기념하기 위해 매년 10월 셋째 주 토요일에 열리는

2012, 13~16쪽.

34) 国立映画アーカイブ, 「失われた映画が甦るとき——映画の発掘と復元」, 映画.com, 2020.11.25., (<https://eiga.com/extra/nfaj/10/>)

35) 佐伯知紀, 「映画フィルムの収集と復元」, 『映像情報メディア学会誌』, 55巻 1号, 2001年, p.14~17.

36) NPO법인 플래닛 영화 보존 네트워크가 운영

37) 記録映画保存センター, 「日本国内に映画フィルムは何本所蔵されているのか」, 一般社団法人記録映画保存センター, 2020

국제 행사 ‘홈 무비 데이’는 별도의 후원이나 공적 자금 지원 없이도 일본 내 약 20곳으로 확산되었다.³⁸⁾ 동시에 오사카 기반 문화 NPO remo(record, expression and medium-organization)의 멤버 마쓰모토 아쓰시와 같은 개인들은 일본 각지에서 진행되는 마이크로 프로젝트를 통해 홈 무비를 구출하는 데 기여했다. 마쓰모토는 2005년부터 8mm 홈 무비 등 시민의 사적 기록의 가치를 탐구하는 아카이브 프로젝트 AHA! (Archive for Human Activities) 등을 진행해 왔다. 그는 1940-70년대에 일반 가정에 보급됐던 8mm 필름을 개인 미디어의 원조로 보고, 거기에 담긴 가족 행사·동네 풍경·여행 기록을 모으고, 디지털화한 영상으로 공개 감상회를 개최하기도 한다.³⁹⁾ 디지털 기반 지역 영상 아카이빙의 가장 잘 알려진 사례 중 하나는 니가타 대학의 작업일 것이다. 니가타 대학의 인문사회·교육과학계의 지역 영상 아카이브 연구센터가 운영하는 니가타 MALUI (Museum, Archive, Library, University, Industry) 연계·지역 데이터베이스는 동네 축제, 학교 행사, 지역 산업, 가족, 마을 기록 등 일상에서 필요해서 찍힌 영상을 발굴, 정리, 보존, 디지털화하고 있다. 이 프로젝트의 핵심은 지역 커뮤니티의 기억과 정체성을 드러내는 것에 있다.⁴⁰⁾

젊은 변사 공연자들은 인터넷 경매를 통해 종종 발견되는 오랜 기간 유실됐던 무성 영화들을 구함으로써 영화 보존에 기여했다. 변사 가타오카 이치로가 인터넷 경매에 출품된 필름을 보고 효고현 다쓰노시 교육위원회에 문의하여, 그 필름이 1930년대 효고현 다쓰노에서 활동했던 아마추어 영화 제작자 도미타 소조의 작품인 것을 밝혀냈다. 이후 필름은 카타오카의 변사 해설과 피아노 라이브 연주와 함께 현지 문화회관에서 상영되며, 지역의 시각적 기억이 다시 공유되는 계기가 되기도 했다.⁴¹⁾ 가타오카는 이 외에도 여러 필름을 인터넷 경매에서 발견했으며, 자신이 직접 모은 변사 관련 음원, 자료 등을 기증하기도 했다. 수많은 35mm 영사기가 폐기되는 시점에 도쿄의 영화관 소유주인 가토 다시는 자발적으로 160대가 넘는 영사기를 자신의 창고에 보관하며 유지 관리하고 있다.⁴²⁾ 이러한 상호 보완적인 활동들은 일본 영화 아카이빙에서 풀뿌리 운동이 어느 정도 규모인지 보여준다.

38) 아마추어 영화 및 홈무비를 기념하는 국제 행사로 매년 전 세계 여러 도시에서 열린다. 일본에서는 NPO 영화보존협회가 HMD를 진행. (<http://filmpres.org/project/hmd/>)

39) 「わたくしの記録」から過去に触れる——「他者の話を聞く」橋本倫史×松本篤, note, 2021.9.3., (https://note.com/gaya_2020/n/n88c487ff364c)

40) 原田健一, 「地域の映像とは何か——ローカル局のドキュメンタリー映像の文化的、社会的文脈とその問題」, 『マス・コミュニケーション研究』, 92号, 2018, 3~21쪽.

41) 松本茂祥, 「80年前の無声映画、プロ弁士が発掘 たつので上映へ」, 神戸新聞NEXT, 2018.11.6., (<http://www.kobe-np.co.jp/news/odekake-plus/news/detail.shtml?url=news/odekake-plus/news/pickup/201811/11797221>)

42) 「フィルム上映が映画を再び盛り上げる日まで」, 『Brutus』, No. 837, 88~91쪽, 가토 다다시가 운영하던 영화관 긴레이 홀은 팬데믹 여파로 2022년 폐관했으며, 다른 곳으로 이전, 재개관을 모색 중에 있다.

2007년 FIAF 도쿄 총회 이후, 유네스코 시청각 아카이브 조정 위원회(CCAA)에 속한 전문 협회인 동남아시아-태평양 시청각 아카이브 협회(SEAPAVAA)와 움직이는 이미지 아카이브 협회(AMIA) 컨퍼런스, 그리고 기타 관련 국제 행사에 참석하는 일본인이 늘었다. 소속 없이 자비를 들여 영화 보존을 공부하는 개인들도 이러한 컨퍼런스에 참여하고 있다.⁴³⁾ 한편 2010년대 초반 일본 극장 산업은 디지털 시네마 패키지(DCP)로의 급격한 전환을 경험했다. 2012년경 주요 멀티플렉스 체인 10개사가 전체 약 3,300개 스크린의 70%를 차지하고 있었고, 이들 대부분이 디지털 영사기로 교체되었다는 보고는 필름 프린트 상영이 빠르게 예외적 일이 되어 가고 있음을 보여준다.⁴⁴⁾ 일본에서는 이러한 디지털 전환의 결과로 2012년 후지필름이 아카이브용 필름 스톡을 제외한 모든 영화용 필름 제품의 생산을 단계적으로 중단하기로 결정했고, 2013년 3월을 기해 촬영 및 상영용 컬러·흑백 네거티브와 포지티브 필름의 생산을 대부분 종료했다. 다만 장기 보존을 위한 특수 아카이브용 필름은 예외적으로 유지한다는 방침을 밝혔다.⁴⁵⁾ 이 결정은 감광 필름 생산, 현상, 프린트 제작과 관련된 산업 기반과 일자리를 급격히 축소시켰고, 아카이브가 새로운 보존용 프린트를 제작하는 비용과 위험을 더욱 높이는 결과를 낳았다. 필름 현상소, 아날로그 영사기를 갖춘 극장, 숙련된 기술자 및 영사기사의 수가 줄어드는 현상은 일본만의 문제는 아니지만, 이러한 상황에서 더 많은 사람이 영화 아카이빙과 보존의 중요성을 인식하게 된 것도 사실이다.

디지털 시네마는 국제 아카이브 커뮤니티에서도 대체로 보존 포맷이 아닌 배급 포맷으로 이해된다. 암호화된 DCP는 상영권이 종료되면 키가 만료되고, 하드웨어와 소프트웨어의 빠른 세대교체 속도 때문에 지속적인 데이터 마이그레이션과 무결성 검증이 이루어지지 않으면 장기 보존이 어렵다.⁴⁶⁾ 따라서 디지털 전환은 아날로그 장비와 기술자의 쇠퇴를 의미할 뿐만 아니라, 필름과 디지털을 병행하는 이중 인프라를 유지해야 하는 새로운 부담을 시청각 아카이브에 부과한다. 이와 같은 문제의식 아래 NFAJ는 NFC 시대인 2014년부터 문화청 지원을 받아 ‘태생적 디지털 시네마의 지속 가능성에 관한 국립 연구(BDC 프로젝트)’를 수행해 왔다. 이 프로젝트는 디지털 시네마의 보존과 접근, 필름 영화의 디지털 보존과 활용, 해외 디지털 시네마 보존 기술 및 법제 연구, 디지털 시네마 보존·접근을 담당할 전문 인력 양성이라는 네 가지 축을 중심으로, 일본에서 디지털 영화 유산을 장기적으로 관리할 수 있는 기본 설계를 모색해 온 시도였다.⁴⁷⁾ 이처럼 일본의 디지털 전

43) Joanne Bernardi, Shota T. Ogawa, 위의 책, 296쪽.

44) “Cinemas going digital,” *The Japan Times*, 2012.9.5. (<https://www.japantimes.co.jp/opinion/2012/09/05/editorials/cinemas-going-digital/>)

45) Dante D’Orazio, “Fujifilm to cease production of cinema film as digital continues to take over movie industry,” *The Verge*, 2012.9.14. (<https://www.theverge.com/2012/9/13/3329070/fujifilm-ceases-production-of-film-projection-digital-competition?>)

46) “The Digital Statement - Recommendations for digitization, restoration, digital preservation and access,” *fiaf*, (<https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-menu.html>)

47) 岡島尚志, 「BDCプロジェクトの開始」, 『NFCニューズレター』, 121号, 2015, 2쪽, 大関勝久, 「映画のデジ

환은 한편으로 필름 생산·상영 인프라를 약화시켜 보존 환경을 더욱 취약하게 만들었지만, 다른 한편으로는 디지털 복원 기술과 태생적 디지털(born-digital) 연구, 국제 협력 프로젝트를 확대하는 계기가 되었다.

문제는 여전히 영화 및 움직이는 이미지에 대한 법적 납본 제도가 존재하지 않는다는 점이다. 유네스코의 ‘디지털 유산 헌장’이 디지털 유산 보호를 위해 국가 차원의 보존 정책과 아카이브, 도서관, 박물관의 법정 또는 자발적 납본 제도가 디지털 자료를 포괄해야 한다고 권고하는 것⁴⁸⁾과 달리, 일본에서는 태생적 디지털 영화의 체계적 수집·보존이 여전히 개별 기관과 개인의 자발적 노력에도 의존하고 있다. 이는 전전·전후 시기에 법·제도 부재 속에서 민간과 개인의 운동에 의해 영화 유산이 가까스로 보존되어 온 역사적 구조가 디지털 시대에도 반복되고 있음을 시사한다.

4. 나가는 말

2009년부터 세 편의 일본 영화가 일본 정부에 의해 중요문화재로 지정됐다. 일본 영화 가운데 현존하는 가장 오래된 영상으로 알려진 <단풍놀이>(요시자와 상점, 1899), 황태자가 영화배우 오노에 마츠노스케의 촬영장을 방문한 모습을 담은 <사극 남공결별>([다이카츠, 1920—1928]), 그리고 다큐멘터리 기록물 <고바야시 도미지로 장례>(요시자와 상점, 1910)가 중요문화재로 지정되어 있다. 이들의 총 상영 시간은 초당 16프레임 영사 기준으로 30분 미만이며, 모두 도쿄 지역에서 촬영되어 NFAJ에 보관 중인 흑백 무성 다큐멘터리 영상들이다. 이 세 작품의 중요문화재 지정은 정부가 NFAJ로 하여금 사가미하라 시설에 질산염 필름 컬렉션을 위한 전용 보관고를 건립하도록 허가하는 동기가 되었다.

지역 차원에서 일본 영화 문화에 대해 특별한 인정을 해준 사례들도 있다. 2009년 오사카시는 도시 관광 홍보용 16mm 영화인 <대오사카 관광>(1937)을 오사카시 문화재로 등록했고, 2013년에는 일본기계학회가 엘모사의 첫 일본산 16mm 영사기를 60번째 기계 유산으로 등록했다. 니가타현 조에츠시에 1911년 설립된 영화관 다카다 세계관처럼 일부 오래된 영화관 건물들이 문화재로 등록되기도 했다. 이러한 장소들의 유지 및 관리는 종종 자원봉사자들의 노력과クラウド 펀딩에 크게 의존한다. 이런 방식으로 여러 프로젝트가 정부 주도의 부족한 역할을 일정 부분 보완하고 있으나, 장기적으로는 지속적인 지원이 필수적이다.

역사적으로 일본의 영화 아카이브는 국가 정책에 의해 적극적으로 주도된 분야가 아니

タル保存についての現状調査の必要性」, 『NFCニューズレター』, 121号, 2015, 10~12쪽.

48) Ray Edmondson, “Recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage including in digital form,” UNESCO, 2015.11.17.

었다. 오히려 상황의 심각성을 자각한 개인과 민간 부문의 노력이 축적되면서 점진적으로 발전해 온 영역이다. 일본 영화의 낮은 잔존율은 전쟁과 전후 점령기, 납본 제도 부재, 정부의 한정된 문화 예산, 영화산업의 재정난, 그리고 최근의 급격한 디지털 전환 등 여러 요인을 가까스로 견뎌낸 결과이다. 그럼에도 영화를 구하기 위해 애써 온 개인과 단체는 늘 존재했다. 가와키타 가시코와 필름 라이브러리 조성협의회는 일본 영화 아카이브 역사에서 핵심적인 행위자였으며, 특히 일본의 영화 아카이빙에 대한 가와키타의 공헌은 이루 말할 수 없을 것이다. 오늘날 일본에는 여전히 영화 및 움직이는 이미지를 대상으로 한 법적 납본 제도가 없고, 태생적 디지털(born-digital) 영화가 체계적으로 저장될 것이라는 보장도 없다. 무엇보다 영화 및 움직이는 이미지에 대한 의무 납본 제도의 도입이 요구되며, 그 밖에도 기존 보존 활동가 네트워크에 대한 지속적 지원, 더 많은 향온향습 필름 보관고 건립, 이 분야에 대한 심화 연구가 필요하다. 오랫동안 유실된 영화의 발굴과 복원, 공개, 그리고 지속적인 접근으로 이어질 수 있는 국제적 협력, 영화의 공식적 문화재 등록, 그리고 홈 무비, 장비, 영화관 등까지 포함하도록 영화 관련 유산의 범주를 확장하는 일은 오늘날의 영화 보존 운동을 활성화하고 발전시킬 잠재력을 가진 활동들이다.

참고자료

- 복환모, 『조선총독부의 프로파간다 - 식민지통치를 위한 영화이용』, 바른박스, 2023
- Alain CAROU, “Une nouvelle source de l’histoire du cinéma, de Boleslas Matuszewski (1898),” Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2012 (<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2012-01-0018-003#note-1>)
- Boleslas Matuszewski, Une nouvelle source de l’histoire du cinéma (Création d’un dépôt de cinématographie historique), Paris, 1898
- Dante D’Orazio, “Fujifilm to cease production of cinema film as digital continues to take over movie industry,” The Verge, 2012.9.14. (<https://www.theverge.com/2012/9/13/3329070/fujifilm-ceases-production-of-film-projection-digital-competition?>)
- Esben Krokhn, “The Fisrt Film Archive,” Preserve Then Show, Danish Film Institute Eye Filmmuseum, 「The Dutch Central Film Archive」 (<https://www.eyefilm.nl/en/collection/collections/film/film-files/de-jaren-twintig-en-dertig/het-nederlandsch-centraal-filmarchief-2>)
- Joanne Bernardi, Shota T. Ogawa, Routledge Handbook of Japanese Cinema, Routledge: London and New York
- NFAJ, 「映画保存の現状とアーカイブ活動」, (<https://www.nfaj.go.jp/collection/filmbunka/>)
- Ray Edmondson, “Recommendation concerning the preservation of, and access to, documentary heritage including in digital form,” UNESCO, 2015.11.17.
- 青山太郎, 「映像アーカイブ研究会」, 『日本映像学会報』, No. 193, 2022
- 映画保存協会, 「岡島尚志氏講義録 2 - 映画の歴史とフィルムアーキビスト—今、求められる人材とは?」 (<http://filmpres.org/preservation/ws2016/>)
- 石原香絵, 「初期の映画保存およびフィルムアーカイブ活動に関するノー」, 『名古屋学芸大学メディア造形学部研究紀要』, 2014
- 石原香絵, 「〈映画保存運動〉前夜：日本において映画フィルムの納入義務が免除されたとき」, 『GCA S Report』 vol. 3, 2014
- 石原香絵, 『日本におけるフィルムアーカイブ活動史』, 美学出版, 2018
- 岡島尚志, 「BDCプロジェクトの開始」, 『NFCニューズレター』, 121号, 2015
- 大関勝久, 「映画のデジタル保存についての現状調査の必要性」, 『NFCニューズレター』, 121号, 2015
- 古賀太, 「展覧会「生誕百年 川喜多かしこ展」」, 『映像学』, 81号, 2008
- 記録映画保存センター, 「日本国内に映画フィルムは何本所蔵されているのか」, 一般社団法人記録映画保存センター, 2020
- 芸術と創造, 『諸外国の文化予算に関する調査報告書』, 2021, 文化庁
- 国立映画アーカイブ, 「失われた映画が甦るとき——映画の発掘と復元」, 映画.com, 2020.11.25., (<https://eiga.com/extra/nfaj/10/>)
- 国立映画アーカイブ, 映像産業振興機構, 『全国映画資料館録2020』, 文化庁, 国立映画アーカイブ, 2021
- 佐伯知紀, 「NFCの新たなビネガー・シンドローム対策」, 『NFC ニュースレタ』, 第33号, 2000
- 佐伯知紀, 「映画フィルムの収集と復元」, 『映像情報メディア学会誌』, 55巻 1号, 2001

- 佐崎順昭,「映画公社旧蔵資料目録」,『東京国立近代美術館研究紀要』,16号,東京国立近代美術館,2012
- 佐藤忠男,「追悼・川喜多かしこさん--奇跡を顕現した川喜多かしこさんの仕事」,『キネマ旬報』,1993年9月下旬号,キネマ旬報社,1993
- 佐藤忠男,「生誕100年 川喜多かしこ夫人が日本映画界に残したもの」,『キネマ旬報』,2008年8月下旬号,キネマ旬報社,2008
- 松竹,『松竹九十年史』,松竹,1985
- 大映編,『大映十年史』,大映,1951
- とちぎあきら,「フィルムセンター相模原分館・映画保存棟Ⅲについて」,『NFC ニュースレタ』,第103号,2012
- 東宝,『東宝五十年史』,東宝,1982
- 東和 編者,『東和の40年1928~1968』,東和,1968
- 毎日新聞社 編者,『毎日新聞百年史 1872-1972』,毎日新聞社,1972
- 松本茂祥,「80年前の無声映画、プロ弁士が発掘 たつので上映へ」,神戸新聞NEXT,2018.11.6., (<https://www.kobe-np.co.jp/news/odekake-plus/news/detail.shtml?url=news/odekake-plus/news/pickup/201811/11797221>)
- 原田健一,「地域の映像とは何か—ローカル局のドキュメンタリー映像の文化的、社会的文脈とその問題」,『マス・コミュニケーション研究』,92号,2018
- 筈見恒夫,『写真映画百年史』4巻,鱒書房,1955
- 読売新聞,「フィルムセンター火災 残念!あの名画が灰に 洋画研究 貴重な拠点失う」,1984.9.4.,朝刊
- 読売新聞,「国際友情 ほば補充のメド フィルムセンター 焼失の名画」,1984.9.17.,朝刊
- 読売新聞,「フィルムセンター募金 2400万円集まり複製50本を寄付」,1985.8.5.,夕刊
- 読売新聞,「名画再び」の予算ゼロ 近代美術館フィルムセンター 要求直後の焼失が不運」,1984.12.27.,朝刊
- “Cinemas going digital,” The Japan Times, 2012.9.5. (<https://www.japantimes.co.jp/opinion/2012/09/05/editorials/cinemas-going-digital/>)
- “The Digital Statement - Recommendations for digitization, restoration, digital preservation and access,” fiaf, (<https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Digital-Statement-menu.html>)
- 「映画法」,国立公文書館デジタルアーカイブ, (<https://www.digital.archives.go.jp/file/138057.html>)
- 「国立映画アーカイブが行う収集・保存・復元」, (<https://www.nfaj.go.jp/collection/preservation/>)
- 「第13回映画の復元と保存に関するワークショップ「映像文化の未来へ」報告」,日本映画テレビ技術協会 (<https://mpte.jp/branch/%E7%AC%AC13%E5%9B%9E%E6%98%A0%E7%94%BB%E3%81%AE%E5%BE%A9%E5%85%83%E3%81%A8%E4%BF%9D%E5%AD%98%E3%81%AB%E9%96%A2%E3%81%99%E3%82%8B%E3%83%AF%E3%83%BC%E3%82%AF%E3%82%B7%E3%83%A7%E3%83%83%E3%83%97%E3%80%8C/>)
- 「フィルム上映が映画を再び盛り上げる日まで」,『Brutus』,No. 837
- 「わたくしの記録」から過去に触れる——「他者の話を聞く」橋本倫史×松本篤」, note, 2021.9.3., (https://note.com/gaya_2020/n/n88c487ff364c)